

# *Homenaje a Nuria Parés a través de sus letras*

## *Obra reunida*


*Javier Torres Parés*
*Compilación, edición y presentación*

*Angelina Muñiz-Huberman*
*Prólogo*





Torre De Minerva

FFL
UNAM

Nuria Balcells de los Reyes.

Nuria Parés, nació en 1925, en Barcelona. Cursaba sus estudios básicos en Madrid cuando, víctima de la Guerra civil española, tuvo que exiliarse en Francia, en donde estudió en el Conservatorio de París e inició su carrera como concertista de guitarra, actividad que realizó en varios países de Europa, luego en Cuba y, finalmente, en México a donde llegó en 1943 para establecerse de manera definitiva. Al lado de otros españoles transterrados, se integró a la vida cultural del país revelando entonces su vocación y talento literarios, tanto en el terreno de la crítica como en el de la poesía. Fue colaboradora regular de los suplementos culturales de *Excélsior* y *Novedades*, participó en ciclos de conferencias y, gracias a sus intereses y al dominio de varios idiomas, desarrolló una larga y prolífica labor como traductora. Sus poemas aparecieron en múltiples publicaciones periódicas y fueron objeto de una crítica muy favorable. Es autora de los libros *Romances de la voz sola*, 1951; *Acapulco*, 1959; *Canto llano*, 1959 y *Cofofón de luz*, 1987. Nuria Parés murió en la Ciudad de México, en 2010.



Nuria Parés: Poesía, vida y exilio, (2007). (Documental)

Torre De Minerva

"I am not poor, I am not rich; *nihil est*, *nihil deest*, I have little, I want nothing: all my treasure is in Minerva's tower..."

Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (*ca*. 1621)



# Homenaje a Nuria Parés a través de sus letras. Obra reunida

Torre De Minerva


FFL
PUBLICACIONES

# Homenaje a Nuria Parés a través de sus letras. Obra reunida

Compilación, edición y presentación de
Javier Torres Parés

Prólogo de
Angelina Muñiz-Huberman

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición:
noviembre de 2021



ISBN: 978-607-30-5315-0

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de “doble ciego” conforme las disposiciones de su Comité Editorial.



Editado y producido en México

# CONTENIDO

**Canto llano**





POEMAS NO COLECCIONADOS



PROSA

PROSA POÉTICA



CUENTOS

## Prólogos

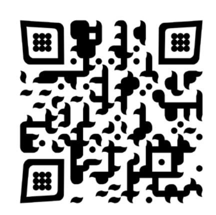


## Ensayos

presentación audiovisual
haz click en el enlace

https://youtu.be/KnZSYXMiqhA

o puedes acceder vía QR





# PRESENTACIÓN

*Javier Torres Parés*

## *Nuria Parés*

*Poeta, crítica literaria y de arte, traductora y ensayista*

Nuria Balcells de los Reyes nació el 12 de mayo de 1925 en Barcelona. En Madrid cursó estudios en el Instituto Escuela. Víctima de la Guerra civil española emigró a los doce años a Francia donde estudió en el Conservatorio de Música de París. Su exilio la llevó a vivir en distintos países de Europa, en Cuba y México, países en los que trabajó como concertista de guitarra.

Los conciertos más importantes los ofreció en varios recintos europeos, principalmente en la sala Pleyer de París, en el Teatro de la Moneda de Bruselas, en el Winter Garten de Berlín, en la Sala Europesky de Varsovia y en el Teatro Cronos de Atenas. Durante su estancia en Cuba, se presentó en el Teatro Payret de La Habana. Se exilió en México en 1943 y a partir de entonces vivió en la Ciudad de México. Junto con otros intelectuales transterrados defendió la República española.

El 8 de agosto de 1943, el diario *El Nacional* inauguró su sección poética con la publicación de cuatro poemas de Nuria Parés, entonces conocida como Nuria Reyes: "Míos son", "Hoy te busco", "Voy subiendo la loma" y "Volveremos". Seis años después, el 29 de agosto de 1949, el Ateneo Español organizó un recital de guitarra que Nuria Parés intituló: "Tres aspectos de la guitarra", donde ejecutó obras anónimas flamencas, de

Huelva y catalanas, así como música de Albéniz, Moreno Torroba, Granados, Tárrega, Bach, Coste, Visée y Luis Milán.[1]

En diciembre de 1951 se editó su primer libro de poemas: *Romances de la voz sola*, con prólogo del poeta León Felipe. La crítica definió su poesía como una fiel continuadora de la poética de Antonio Machado, Federico García Lorca y León Felipe.

En junio de 1958, Nuria Parés impartió una conferencia intitulada: "Fernando Sors, un artista en la época romántica", en el ciclo "Cataluña en el arte", organizado por el Instituto Catalán de Cultura en México. Ese mismo año se inició como colaboradora en el suplemento "Diorama de la Cultura" del diario *Excélsior*.[2] Entre sus primeras colaboraciones se encuentran "Semblanza de García Lorca" y "Semblanza de Juan Ramón". En su columna, titulada "Águila y Sol", publicó una serie de artículos sobre la obra de importantes escritores: "Azorín y la emoción del tiempo", "Antonio Machado, desde el nivel del hombre" y "Miguel de Unamuno, un grito abierto", entre otros textos de crítica literaria.

A partir de julio de 1958 escribió para el suplemento "México en la Cultura" del diario *Novedades.* Inició con una entrega sobre "El caso Sagan", en el que aborda el problema de la relación entre el arte y el público. En agosto de 1958 obtuvo el tercer lugar del concurso de crítica de arte Paul Westheim, por su trabajo sobre el *Vitral del Espíritu Santo*, construido por el arquitecto Kitzia Hoffman para la capilla de la Casa de Es-

[1] *Novedades*. México, 29 de agosto de 1949. (Dada la naturaleza del archivo personal de Nuria Parés, fuente primaria de esta obra y mayormente constituido por recortes, no siempre fue posible el registro puntual de los números de página de la publicación periódica correspondiente, no obstante, consideramos consistente la información que se ofrece. Cuando las búsquedas hemerográficas lo han permitido, incluimos el dato.)

[2] "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. México, 13 de abril de 1958, p. 4.

tudios de los Misioneros del Espíritu Santo en Coyoacán, otorgado por un jurado integrado por Alvar Carrillo, Fernando Benítez y Octavio Paz.[3]

En 1959 publicó su segundo libro de poesía *Canto llano*, editado por el Fondo de Cultura Económica, en la colección Tezontle. El libro fue presentado por Joaquín D'Harcourt, León Felipe y Fernando Benítez.

José Emilio Pacheco se refirió a *Canto llano* con estas palabras: "Los nuevos escritores mexicanos podemos recibir a esta poetisa con las mismas palabras de León Felipe: 'Nuria, mujer de alma lírica, llena de gracia y de luz, te entendemos y nos alegra contarte entre nosotros'".[4] Durante los últimos meses de 1959, *Canto llano*, de Nuria Parés y *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, disputaban las mayores ventas en las librerías de la ciudad.

En 1959 aparecieron sonorizados, en la voz de Juan Rejano, sus poemas "Entrega" y "La poda", en la serie Voz Viva de México, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México.

En octubre de 1963, Nuria Parés, junto a Francisco Giner de los Ríos y Max Aub, participó en el homenaje a León Felipe organizado por el Ateneo Español.

En los años comprendidos entre 1964 y 1971, nuestra poeta colaboró en la Colección Literaria Servet, en la que publicó pequeños libros que incluyeron una breve selección de textos, acompañados de un prólogo, de escritores como Rainer Maria Rilke, François Villon, Pierre de Ronsard y Edgar Allan Poe, entre otros, y en torno a la poesía persa y la literatura rusa o el haikú japonés. Estos textos fueron escritos en un tono muy personal y nos muestran sus afinidades literarias y artísticas.

[3] "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 495. México, 7 de agosto de 1958, p. 7.

[4] *El Dictamen*. Veracruz, Ver., 22 de noviembre de 1959.

Su trabajo como traductora de poesía del catalán, francés, inglés y español inició en la década de los cincuentas. También tradujo numerosos textos de diversas materias para las editoriales Alameda, Fondo de Cultura Económica, Minerva, Hermes, Novaro, Grijalvo Intercontinental, Interamericana, La Magrana, Siglo XXI, UTEHA, Trillas, Gadesa, Oasis, Pax-México y Diana.

En 1987, sus dos libros de poemas fueron compilados en la obra *Colofón de luz*, en el que se incluyen "Ocho poemas de sombra y un colofón de luz".

Impartió conferencias en diferentes universidades y foros literarios de Europa y América Latina. Formó parte de los jurados calificadores del Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca, Morelos, del IX Premio de Traducción Andreu Febrer de la Universidad de Vic, Facultad de Ciencias Humanas (2005).

Sus poemas han sido seleccionados para varias antologías sobre poesía española y del exilio. Se encuentran entre ellas la elaborada por Max Aub, *Poesía mexicana (1950-1960)*, en 1960; *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, elaborada por de R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender en 1995; *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos*, por Bernard Sicot en 2004; *La palabra virtual: antología de poesía hispanoamericana*, en la web, elaborada por Blanca Orozco de Mateos, 2006.

Nuria Parés murió el 16 de septiembre de 2010, en la Ciudad de México.

# PRÓLOGO

*Angelina Muñiz-Huberman*

El exilio, como forma predominante del siglo xx, dio lugar a una obra creativa de especiales dimensiones. Guerras, persecuciones, masacres y genocidios caracterizaron el pasado siglo y aún se extienden por el siguiente. La Guerra civil española tuvo su parte intensa en dicho fenómeno. A su término en 1939, intelectuales, pensadores, artistas y pueblo en general que no comulgaban con las ideas de los fascistas vencedores se incorporaron a las filas del exilio y desarrollaron su posterior vida en diversos países. A ese contingente pertenece la vida y la obra de Nuria Parés (Barcelona, 1925).

De país en país, finalmente se establece en México, donde desarrolla su obra poética y su labor de traductora, luego de haber realizado su carrera como concertista de guitarra clásica y tocado en los principales teatros europeos. Fue también bailarina y modelo de pintores. Bernard Sicot la incluye dentro de la Generación Hispanomexicana en la antología que lleva como título un verso suyo: *Ecos del exilio*.

Sobre su obra han escrito poetas y ensayistas como Vicente Aleixandre, León Felipe, Miquel i Vergés, Ceferino Palencia, José Alvarado, Francisco Zendejas, José Emilio Pacheco, Salvador Reyes Nevares, María Elvira Bermúdez, Ernestina de Champourcin, Elías Nandino, Andrés Henestrosa y una larga lista más.

La presente edición, preparada por Javier Torres Parés con la colaboración de Martha Cantú, recoge su labor poética y en

prosa. Incluye también cuentos, prólogos, ensayos y la bibliografía a la fecha. De tal modo que la recopilación es completa.

## *Obra poética*

"Volveremos" es un poema temprano, escrito en 1943, cuando aún existía la esperanza del retorno de los exiliados republicanos a España. A partir de ahí, el dolor de la lejanía y de la ausencia cincelan la obra poética de Nuria Parés. Una obra labrada en aliento intimista con hondas raíces en el latir claro y profundo de la pasión humana. Una esperanza de luz que no se alcanza y que adquiere el tono de la condena cuando el regreso queda cancelado. Por eso el título abarcador es "Colofón de luz". De la luz nacerá la poesía, de la poesía la fe en la vida.

Los tres libros de poesía incluidos son: *Romances de la voz sola*, publicado por vez primera en México en 1951; *Canto llano*, en 1959, y *Colofón de luz*, en 1987. Se menciona también *Acapulco*, de 1959, más un poema inédito: "Amanece".

Entre los prólogos a su labor de traducción, algunos son de poesía y se refieren al haikú japonés, a François Villon, a Pierre de Ronsard, a Rainer María Rilke, o a poetas persas.

Se trata de una obra poética breve, pero compacta, fiel a sus premisas y a la circunstancia histórica que le tocó vivir. Un poema, "La angustia", quizá sea el que mejor defina su anhelo creativo:

Y no supo decirlo…
Acomodose el gesto a la palabra
dio con el tono justo y hasta pudo
encontrar la inflexión que hacía falta.
Y no supo decirlo…
Falló el sentir y la emoción no estaba,
quedó la angustia rota del sonido
sin el misterio azul de la palabra.

Con la diferencia de que, en su caso, el "misterio azul de la palabra" es lo que sí se alcanza, destruyendo la paradoja al saber elevarla. La angustia de la creación se supera y se logra la palabra en su tono justo. Por eso el poema siguiente, "El sueño", libera las palabras convirtiéndolas en un mágico fluir de imágenes y sonidos que cobran vida, hieren y se deslizan en un nuevo pensamiento.

Ese nuevo pensamiento necesita una voz y la voz parte de la vida a la muerte. Se contrae y se desespera entre su sonido y el eco engañoso. Una voz cerca y lejos que siente y no siente la palabra poética. La eterna pregunta de a quién dirigirla y el silencio como respuesta única. El canto insonoro en su orgullo y en su fragilidad. El canto en el exilio que se debate, más que cualquier canto, en un paisaje extraño para "morir en extranjeras playas".

Ese eterno peregrinar despojado, sin palabra, sin tiempo ni espacio, sin raíz: "Entre la tierra y Nada eres frontera". Esas imágenes en torno de soledad y melancolía en un paisaje que quisiera consolar: árbol, ave, luz:

que toda el alma esté alerta
y mi cuerpo esté afilando
sus mil memorias pequeñas
dispuesta a recordarlo.

Mientras la lluvia, que lava y renueva, marca el ritmo del tiempo:

Porque hoy la lluvia llama a mi ventana
y el gris del mar se funde con el cielo,
bienvenidos seáis: pasad con ella,
os haré junto a mí, sitio ante el fuego
y escucharé el rumor de vuestras voces
charlando con el tiempo.

El libro siguiente, *Canto llano*, elige, desde el primer poema, un tono desgarrado por la marca del exilio:

Y aquí estoy, aquí estamos
con nuestra herencia en alto, sorprendidos
con este filo ronco en la garganta,
con este agudo y fiero y roto filo,
con esta manda bronca a flor de labios
con esta vieja herencia y este grito.

Las imágenes se aglomeran y son una reminiscencia del perdido entorno de la patria. Los "toros de la noche" se aúnan al pensamiento oscuro y difícil que va atenuando las sombras hacia un amanecer deseado, donde todo dolor huyera. El ansia de la luz es el máximo deseo para quien se debate entre lo perdido y lo hallado, la nostalgia y la nueva realidad. Por eso: "¿Qué podemos pedir? ¿Y a quién pedimos? / ¡Sólo queda la sed!... ¡La sed sin agua!"

El poema "Dicen…", de hondos ecos que recuerdan a León Felipe, alterna la queja por una poderosa ironía que remueve las entrañas: "que somos (nos lo dicen) la España peregrina: ¡Ay, qué bonito nombre"!, cuando lo que se ansía es cambiar el peregrinaje por el retorno a la España perdida.

El poderoso poema "El cencerro" es una fuerte queja ante Dios, un Dios que "se ha declarado en huelga" y ya no atiende su deber ante los humanos, que ha perdido el templo y vaga por los campos, confundido ante tanta injusticia irremediable.

"Canto a los míos", también de fuerte influencia de León Felipe, hace exclamar a Nuria Parés: "Ellos fueron la voz / y nosotros el eco", para destacar la fragilidad del exilio, su desengaño, su imagen en espejo.

Mas dejando ya el exilio, porque la vida corre y trae otros aires, se acumulan los recuerdos en torno a instrumentos ama-

dos como esa guitarra suya que la acompañó día y noche por los senderos de la vida y que, a pesar de su vitalidad es, también, el anticipo de la muerte. ¿Quién heredará su guitarra? ¿Quién la tocará? ¿Quién despertará el eco dormido de las cuerdas? ¿Sabrá la guitarra recordarla? Para luego evocar las veces en que sus dedos desmenuzaron las notas de una gallarda, una pavana, una zarabanda, una chacona. Ritmo de la música y ritmo de la palabra unidas en una sola manifestación.

Entre los poemas, tiene su lugar especial un romance: "Mis niñas en la playa", donde lo cotidiano roza con lo emotivo y la evocación de una escena en la playa con las niñas refresca la mente y los sentidos para terminar deseando: "¡Quién se quedara / como las olas, niña, / siempre en la playa!"

La parte final, "Ocho poemas de sombra y un colofón de luz" (evocativo de un famoso título de Pablo Neruda), entrelaza diversas combinaciones métricas para reflejar preocupaciones sociales, imágenes de la pobreza, del llanto y de quienes sufren sin esperanza, extendiendo una mano en espera de la caridad. O bien, el dolor ajeno asumido en preguntas que no ofrecen respuestas. El eterno porqué de las cosas. Sobre todo, el porqué irremediable ante la muerte del ser amado. "¿Cómo no estalla todo?", aunque la vida siga su curso, aun para los dolientes. Sólo queda el colofón de luz a manera de suave consuelo.

## *Obra en prosa*

La narración "Seis rostros para Narciso" es una recreación de la leyenda a partir de nuevos sucesos poéticos donde las oraciones fluyen con la misma naturalidad de un verso libre. Aquí, Nuria Parés hace volar sus palabras con la libertad de un pájaro en el aire. Los personajes toman la palabra para hablar del Narciso mitológico: un viejo, una vecina, el poeta, el amante y, por úl-

timo, la madre. El inesperado fin es una vuelta de tuerca: sólo la madre sabía que Narciso era ciego, con lo que se destruye su leyenda.

A continuación viene una recreación, en versiones castellana y catalana, de temas bíblicos sobre los cuatro leprosos que anunciaron el fin del sitio de Samaria, sobre Jonás y la esperanza, y sobre Josías, el pobre de espíritu.

Luego se incluyen los ensayos sobre arte, música y pintura, así como los dedicados a la literatura, desde autores españoles (García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Machado, Unamuno), con lo cual coincide con sus colegas de la Generación Hispanomexicana, hasta otros de la literatura universal como Sagan, Saint-John Perse, Flaubert, Baudelaire.

La sección siguiente es un importante testimonio de poesía y existencia, donde reconoce que "el exilio tuvo un gran peso en mi vida". Sobre el proceso de creación, sus palabras son éstas:

> Tal como yo la entiendo, la poesía es un ejercicio de humildad, porque no es algo que yo me propongo escribir, es algo que alguien (el viento, diría León Felipe) me dicta, siempre por la noche, siempre a oscuras, porque si enciendo la luz, desaparece. Es una voz que viene rodando desde hace siglos, que a veces me hace escribir como hombre, que siento ajena pero familiar, y que llega y se va inesperadamente. Yo soy una caja de resonancia a través de la cual se hace oír esa voz.

En el ensayo "Memorias del exilio", testimonio que presentó en las Jornadas Republicanas, organizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México en octubre de 2006, proporciona detalles acerca de su vida en el exilio a partir de la Guerra civil española con anécdotas tan paradójicas como haber tenido que estrecharle la mano a Goebbels después de un concierto en el Wintergarten de Ber-

lín. Otra de sus aventuras fue haber conocido personalmente a miembros de la banda de Al Capone. Con sentido del humor, su narración dice:

> Diré, para terminar, que he hecho muchas cosas en mi vida: he sido concertista de guitarra, he escrito y publicado tres libros de poesía, he sido y sigo siendo traductora, he conocido a mucha gente interesante como Andrés Segovia y Pau Casals, y he tenido que tratar con otra poco recomendable, como la banda de Al Capone en Chicago. Pero haberle dado la mano a Goebbels es una de las grandes vergüenzas de mi vida.

La *Obra reunida* de Nuria Parés es un ejemplo de la necesidad de recoger la vida y obra de quienes vivieron la Guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial y el exilio como testimonio de experiencias históricas únicas. Si a eso agregamos la capacidad creadora, nos encontramos ante un caso ideal.



Nuria Parés, Ciudad de México, c. 1955, foto: Ikerne.

# POESÍA

# Colofón de luz

## A NURIA PARÉS*

Amiga mía:

Quiero decirle cuánto me ha emocionado este libro suyo, y agradecerle su regalo y dedicatoria. La expresión transparente está transida de estremecimiento que alcanza íntegramente el corazón de su lector dejándolo traspasado y acrecido. ¡Qué fondo doloroso y, más, trágico, hay en la hondura de estos poemas! El poner toda su alma es afán de todo poeta, pero trasvasarla en su verdad, comunicarla en su patética situación y materia, eso es victoria de usted, cuyo lector siente este último trato radical humano con un ser que ofrece la poesía cuando ésta es verdaderamente comunicación.

Desde su "Grito" inicial, desde su "Credo", desde ese desgarrador "Dicen..." hasta el final, los últimos acentos, toda una escala de vida real va sucediéndose, todo el despliegue anímico que late y se nos muestra, se nos impone fraternamente y nos convoca de modo indeclinable.

Quería decirle a usted algo de esto y más que no le digo. Poesía lacerada, servida, como le indicaba, en una expresión transparente que es, efectivamente, toda ella servicio de la entrañada palpitación que entrega.

Le deseo para su libro la acogida que merece; la felicito muy de verdad y le envío mi saludo. Su amigo

*Vicente Aleixandre*

* Prólogo al libro *Colofón de luz*, libro en que se reúnen *Romances de la voz sola* (1951) y *Canto llano* (1959), seguidos por "Ocho poemas de sombra y un colofón de luz". México, Pangea/ SEP-INBA, 1987, p. 9.

# Romances de la voz sola

## POÉTICA*

*Para Nuria Parés*

Nuria, no hay un oficio de poeta:
existe una labor oscura y persistente
de minero... La triste ocupación de
unos hombres que cavan y perforan
túneles y zanjas en las entrañas de la
noche.

¡Todo pasa en las sombras!
Y hay unos seres callados que buscan
poder decir de alguna manera lo que
ocurre, lo que sucede en las sombras.
Pero aún no hay palabras, Nuria… tú
lo sabes.
No hay más que un boquete oscuro
que es como una herida abierta en
las entrañas, enormemente hinchadas
de la noche…

* "Poética" apareció originalmente como prólogo a *Romances de la voz sola*, en 1951. Una versión ligeramente modificada fue publicada en el artículo "La voz de Nuria Parés", firmado por el propio León Felipe, en ocasión de la publicación de *Canto llano* ("México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 555. México, 1 de noviembre de 1959).

de nuestra Noche.
Cada uno tiene la suya…
Y nos duele la noche… a todos nos duele.
Sangra la noche sin cesar...
Y navegamos en el mar de sangre de
la Noche... esto lo sabes también Nuria.
Pero recuerda:
No existe un oficio de poeta.
Existe una labor oscura y persistente
de navegante.
Navegamos...
Y va uno y va…
de la sombra, a la angustia…
de la angustia al sollozo…
del sollozo al sueño…
del sueño a la muerte.
Éstas son las rutas por ahora... Tú las conoces, Nuria.
Y no hay más que mineros y navegantes
sin capataz ni capitán.
Cada uno tiene su pico y su bandera.
Y la noche… la noche y el mar —sombras
y llanto— y el silencio, Nuria, el silencio
al que tú has oído.

Ahora canta... canta...
para que te abran la puerta.
—"¿A quién diré mi cantar,
madre, si cantar no puedo?
¿A quién diré mi cantar,

madre, que escuche el silencio?”
Y como nadie te escucha... golpea, cava
en la noche... y navega... navega sobre tu llanto.
Nuria... No hay un oficio de poeta.
Recuerda... recuérdalo siempre. Y recuerda
también que esto, sólo esto, es ya una poética:
No hay más que mineros y navegantes.

*León Felipe*

*A Carlos,*
*profundamente humano*

I

## *La angustia*

Y no supo decirlo...
Acomodose el gesto a la palabra,
dio con el tono justo y hasta pudo
encontrar la inflexión que hacía falta.
Y no supo decirlo...
Falló el sentir y la emoción no estaba,
quedó la angustia rota del sonido
sin el misterio azul de la palabra.

## *El sueño*

Y esto soñó: soñó que las palabras
en mágico fluir tomaban cuerpo
y crecían en número y en furia
cual soldados grotescos de un ejército.
Quiso huir, mas las palabras fueron
acorralando al hombre hasta vencerlo,

en su carne clavaron mil puñales,
rosas de luz gritaron su tormento.
Solo quedó en la ciudad cobarde,
solo quedose, acribillado y yerto,
por cada herida y en lugar de sangre
le manaba, fluido, el pensamiento.

*La blasfemia*

Y maldijo su voz porque no supo
dominar con su acento a la palabra...
¡Ay! la blasfemia se quedó en el aire
cuajándose en la luz fría del alba.

*La muerte*

Quiso matar su voz, su voz cobarde,
la viscosa blandura de su acento,
no quería morir, sólo matarla
para arrojar de sí tanto desprecio.
Hizo dos garras de sus manos grandes
y desgajose el grito de su pecho...
La ciudad se asomó para mirarle...
Quiso matar su voz y quedó muerto.

## II

Esta voz, que no es mi voz,
con la que hablo y me río,
que habrá de seguir en mí
y habrá de acabar conmigo,
esta voz, que no es mi voz,
que está robándole el sitio
a esa voz que yo me sé
cantando sonidos vivos...
Esta voz, que no es mi voz,
¿habrá de acabar conmigo
sin que la otra voz, mi voz,
pueda surgir de su olvido?

## III

Pero mi voz está lejos
y no siente lo que digo.
Faltas de luz mis palabras
van anegándose en ritmo
con un jadear penoso
que sabe de su vacío
y el momento está esperando
no sé qué matices tibios
que hagan ahondar mi palabra
por senderos de infinito...

Pero mi voz está lejos
y no siente lo que digo.

IV

¿A quién diré mi cantar?
Madre, si cantar no puedo
en alta voz
¿a quién diré mi cantar?
¿A quién diré mi cantar
madre, si el cantar es quedo
porque las palabras tienen
ante su sonido miedo?...
¿A quién diré mi cantar?
¿A quién diré mi cantar,
madre, que escuche el silencio?

V

Pero has de oírlo un día
ungido de silencios
este cantar que traigo
medio ignorado dentro,
sin raíces ni herencias,
libre y conmigo preso...
¡Pobre canto insonoro
con orgullo de serlo!

VI

Pardo cantar que de mi angustia naces,
jirón de luz rasgado del silencio.
¡Molinos del recuerdo y del olvido
en donde rueda, infatigable, el tiempo!

Pardo cantar que de mi angustia naces
y en cielos de tormenta eres señero:
¿Adónde acudirán tus soledades
si has desgarrado el lienzo de los sueños?

VII

Nadie corte el ramaje de mi senda,
míos son su zarzal y su romero
y este soñar vagando en el camino
y en cada primavera floreciendo
y este saber las hojas siempre verdes
¡y la raíz al viento!...

VIII

Tú como yo: ¿quién eres?
¿Dónde empiezas a ser y dónde acabas?
¿Qué ignoto manantial es el que fluye
para morir en extranjeras playas?

Tú como yo ¿somos tan solo
paréntesis fugaz, fiel de balanza
siempre oscilando para volver siempre
al cero primitivo de la nada?

IX

Última nada que contienes todo,
senda de vida por la que me muero,
amargo canto que se canta solo,
huida sombra que no tiene cuerpo...
Sonido crucificado, sonido
vivo, muriendo con las mil muertes
redondas y deformadas del eco...
¡Agonía de ser que has enclavado
sordo dolor en miembros que no tengo!...
Este ver que es mirar que está tratando
de aprisionar con lógica lo etéreo
y no sabe que soy canto insonoro,
llama sin luz y grito sin acento...
¡Asombrada y humilde paradoja
perdida en el espacio y en el tiempo!

X

Y no hay dios, ni creencia, ni destino,
no hay tampoco estandarte ni bandera...

¿Te lo han robado todo, peregrino,
al ponerle cadena a tu quimera?
Desnudo te han dejado, polvo fino
que no fecundará la primavera,
árbol ya sin raíz, falto del trino
de un ave que emigró y que aún espera,
y es la Nada, al final de tu camino,
el nuevo dios que forjas en tu hoguera...
Alarga el paso y sigue, peregrino,
¡Entre la tierra y Nada, eres frontera!

XI

¡Oh ese gesto español, la maravilla
de un fruto reluciente pero huero!
¡Oh ese gesto español, la pura forma
que tiene, a su pesar, el puro cero!
¡Oh el agrio devanar sin armonía
las madejas usadas del misterio!
Ese gesto español que no se cansa:
del sonido a la voz, de la voz a lo eterno
y otra vez a empezar... de la forma al concepto...
y se pasa por alto todo lo que no es serio...
¡Oh ese gesto español que se ha olvidado
un pequeño bufón en el tintero!
¡Oh ese gesto español! ¡La pura forma
que tiene, a su pesar, el puro cero!

XII

Voy subiendo la loma
con un sol soñoliento a mis espaldas.
Ligera, agigantada,
mi sombra entre los brezos
va llegando a la cima:
yo la sigo en silencio.
—Ya no hay sol.
Todo es de un gris espeso
y la tierra reseca
se pierde hasta muy lejos
en un mar de colinas calcinadas:
El campo está desierto.
Mi pensamiento y yo vamos absortos
subiendo entre los brezos,
yo he llegado a la cima,
él se ha quedado lejos.
Me he sentado a esperarle
en los campos sin sueño:
la noche aún no ha nacido
y el día ya se ha muerto.
Sin goce ni alegría,
sin pesar ni recuerdo,
¿Se habrá perdido todo
subiendo entre los brezos?
Las agujas se borran
en la esfera del tiempo
y el instante se cuaja,

extrañamente intenso
a fuerza de vacío.
Vibrando en el silencio
el graznar de una chova
rasga, estridente, el cielo,
hundo en la tierra parda
con angustia los dedos
mientras un rumor sordo
vuelve a anidar mi pecho...
Lentamente la loma
bajamos, en silencio.

## XIII

Caricia de la noche
sobre la piel despierta
¡y perfume enervante
de la tierra reseca!

He caído de bruces
sobre la sementera,
¡ansias de amor y angustia
de abrazos sin respuesta!

Crucifixión penosa
sobre la parda tierra...
¡Dolor de ser... la luna
en mis espaldas cómo pesa!

XIV

Este árbol del jardín, tan solitario,
irguiendo al cielo sus desnudas ramas
en mística actitud, desamparado
en medio de la tarde que se acaba,
tiene un pardo soñar que sólo anida
el lejano tañer de la campana.
Es su tronco rugoso y sus raíces
al enlazar las piedras de la tapia
cobran en ese abrazo doloroso
expresión de agonía atormentada.
Y en esa soledad, que sólo acoge
la angustia de la hora entre sus ramas,
el alma del paisaje se adormece...
Viejo árbol del jardín: aunque mañana
Primavera gentil venga a vestirte
y cubra de verdor tus yertas ramas,
aunque tu copa anide nuevos trinos
y a tu sombra verdee hierba blanda,
nunca serás más dulcemente bello
que eres ahora en tu invernal plegaria.
Tal como estás, junto a la tapia erguido,
agigantando tu humildad callada
en esta hora triste del crepúsculo
en que perfilas tu silueta amarga,
me duele tu belleza en mi melancolía,
tu soledad me duele en mi añoranza.

## XV

Yo no sé qué árboles son,
madre los que lleva el viento,
los que mezclan a los pinos
su fronda de un verde tierno.

Yo no sé qué árboles son,
madre, los que en el invierno
inclinan sus altas copas
ante la fuerza del viento.

Yo no sé qué árboles son,
madre, los que soñolientos,
forman encaje en las ramas
y dibujos en el suelo.

Yo no sé qué árboles son,
madre, los que lleva el viento,
los que lloran por las noches,
los que dan voz al silencio...

## XVI

¡Alegría del sol en la colina!...
El tibio sol de invierno
dorando la llanura remendada
y los nevados cerros.

Alegría del sol sobre los campos
solitarios y secos,
sobre las sementeras arrugadas
y los árboles yertos.
¡Alegría del sol que se me vuelve
tierra en el pensamiento!...
Mientras camino por la herida abierta
y triste del sendero
yo también, con el campo adormecido
calladamente espero.

## XVII

Yo voy forjando sueños
en la fragua encendida de la tarde.
Sobre los altos cerros
algunos pinos torpes han crecido:
quiero prender en ellos
con luz y esquilas de otra tarde suave
el mágico cendal del pensamiento.

Pastor imaginario, pastoreo
en la dulce ternura de la hora
mi tropel de recuerdos
y hacia el azul redil de la memoria
conduzco mis ensueños
mientras que la tarde sube
la ladera de los cerros

para seguir su camino, luz y esquilas,
¡cielo adentro!

XVIII

Es ésta la hora gris en que se siente
la plegaria de luz que el campo reza.
La soledad del yermo se humaniza
en su angustia sin voz, de la agria tierra
sube un perfume, humilde y doloroso
como el recuerdo de alegrías viejas
y la hora, impregnada de infinito,
llega a cuajarse, al fin, en una estrella.

XIX

Que quede grabado en mí,
que todo el momento exacto
con su plenitud perfecta
quede en mi interior vibrando...
Que nada se pierda de él,
que no tenga que encontrarlo,
pobre limosna, en el sueño
con su perfil deformado.
Que todo el ser, blanda cera,
guarde su latido exacto,
pájaro vivo en la malla
de la voluntad apresado,

que toda el alma esté alerta
y mi cuerpo esté afilando
sus mil memorias pequeñas
dispuestas a recordarlo.

XX

Y quizás, en el fondo, estemos muertos,
muertos de muerte azul, toda sonrisa,
muertos de muerte sin sabor, por dentro.
Y tú también, y tú que no lo crees,
y tú que en tu sonrisa te has deshecho,
y tú que sólo ves hacia el mañana,
y tú que sólo vives del recuerdo.
Y aquel que piensa lo que todos piensan,
y aquel que guarda el luto de un acierto,
y el que suspira por aunar sus ansias,
y el que cree soñar y está despierto.
Y todos los que ríen porque deben,
y todos los que cantan cantos hechos,
y aquellos que caminan sin estrellas
y los que están vacíos sin saberlo.
Y yo que miro en mí y aún no he acertado
a componer la imagen del espejo,
y yo, farsante de mil círculos soñados
con un saldo final de tristes ceros...
Mi corazón y el tuyo están forjando
la imagen gris de un Gran Sepulturero.

XXI

Silencio: la bruma es gris y la tarde está callada,
toda la ciudad sin rostro se asoma por las ventanas
para mirarla caerse, perfecta como naranja...
Silencio: la bruma es gris y gris y bruma está el alma.
La tarde se muere gris, se muere ceniza y plata,
se muere en las altas nubes, se muere en las negras casas,
la tarde se muere gris, la tarde se va callada,
se va sin querer llevarme, se va de ceniza y plata.
Silencio: la bruma es gris y gris y bruma está el alma.
La tarde se está poniendo como naranja estrujada,
un sabor acidulado me corre por la garganta.
La tarde se está cayendo. Yo pienso: si la arrancara
se iría ruede que ruede, rodando a la mar amarga
por entre los parques tristes, por entre las negras casas,
rodando, ruede que ruede, su angustia de solitaria.
¡Ay! que la tarde se cae ya sin remedio... ¡Aguantadla
vosotros de manos fuertes y voces con resonancia!
¡Asirme esta tarde triste que cuelga ante la ventana
no vaya a caer y os deje por dentro como una llaga!...
¡Ay! ¡que la tarde se cae y yo no puedo aguantarla!

XXII

Recio, de cobre,
el horizonte hostil
va comulgando

sus odios con el mar
y el mar hace un milagro
de mansedumbre inmóvil
con solidez de plomo
y angustia de cristal.
Sobre la sucia arena
el rumor ha cesado,
hay un compás de espera
que retiene a la par
una agonía espesa
del horizonte pálido
y una blasfemia
rota que no puede brotar.

XXIII

¡Figuras diminutas en el muelle!
Blancas camisas sobre piel morena,
nostálgicos veleros de otros tiempos...
¡Tarde del trópico difuminada y quieta!...
Una carreta rechinando pasa
y un perro, sucio y flaco, que se empeña
en romper la armonía de la tarde
ladrando detrás de ella.

## XXIV

Un muelle solitario
en una noche negra.
Cae una lluvia tibia
sobre la paja seca
y un fanal en un barco
finge una glauca estrella.
Entre las cajas con olor a campo
otro yo, que es mi sombra, curiosea.

## XXV

¡Volar de gaviotas
en el plomizo cielo!
Cruza por la memoria
desfile de recuerdos,
velas blancas, perdidas
en la ancha mar del tiempo.
Lágrimas no lloradas
que van cantando dentro
la azul melancolía
de los pesares viejos...

Porque hoy la lluvia llama a mi ventana
y el gris del mar se funde con el cielo
bienvenidos seáis: pasad con ella,
os haré junto a mí sitio ante el fuego

y escucharé el rumor de vuestras voces
charlando con el tiempo.

XXVI

Hoy te busco al partir y tú no vienes:
¿te habrás cansado ya, eterna viajera?
Prendida en el palmar, junto a la playa,
¿quizás se habrá dormido mi quimera?
Ya el zurrón está listo del viaje:
¡Despierta compañera!
Por los caminos sin hollar del sueño,
de mar en mar, otra ilusión espera.

# Canto llano

# I

*Puedes sondar la noche que nos cerca,*
*puedes ahondar en ella. ¡Todo en vano!*
*Adán y Eva: ¡cuán amargo debió ser vuestro primer beso*
*para engendrarnos tan desesperados!...*

Omar Khayyam

## EL GRITO

Nadie eligió su herencia.
Ni tú ni yo. Nosotros no elegimos.
Fue un desigual reparto. Fue un trallazo,
un tajo doloroso y dolorido,
un cuchillo de sombras, una herida
derramada en hondura y sin alivio...
Y aquí estoy, aquí estamos
con nuestra herencia en alto, sorprendidos
con este filo ronco en la garganta,
con este agudo y fiero y roto filo,
con esta manda bronca a flor de labios,
con esta vieja herencia y este grito.
Lo llevo en las entrañas, aguzado,

lo llevo en la conciencia ¡tan preciso!
Me cerca y acorrala día y noche
su rueda de navajas y cuchillos.
Mío es el viejo acento de la tierra,
míos la oscura ley y el desvarío,
míos el hosco resonar del monte,
el pulso de la tierra enfebrecido,
la vaharada ardiente de la sangre,
el toro de la noche y su bramido.
A esta sombría herencia no renuncio,
a esta herencia sombría me resigno:
con mi garganta rota lo proclamo,
con mis manos vacías hoy lo escribo,
con mi emoción despierta lo subrayo,
con mi porción de tiempo fecho y firmo.

## TRÍPTICO DE LA LUZ

### I

¡Levántate, da voces en la noche,
rasga la oscuridad, sé tú el principio,
el claro despertar de un claro día!
Vengo herido de sombras. Traigo un río
de sombras derramado,
de oscuridad y sombras vengo herido.
Me han cercado los toros de la noche,
fuertes toros brillantes y sombríos

me han cercado de angustia:
de los toros de sombra voy huido.
Y no soy lo que fui. Mira mis ojos
son aguas de un espejo manso y frío
que nunca servirán para tu sed.
¡Levántate, da voces, llama a gritos
al día que se tarda!
Los toros de la noche me han herido...

II

Madre: abre los postigos,
quita llaves y cerrojos,
deja mi casa asomada
al mundo, abierta a lo luminoso.
Vengo de la sombra, madre.
Soy un tránsito sonoro
que asciende hacia lo más alto,
que viene de lo más hondo.
Deja que la luz me forme
que soy un cuerpo sin rostro,
un alarido de sombras,
un jabeque doloroso.
Vengo de la sombra. Soy
un jirón de sombra sólo.
¡Deja que la luz me hinque
dos puñales en los ojos!
¡Déjame beber el aire
despacio, como un gran sorbo!

¡Abierta mi casa toda!
¡Abierto mi cuerpo todo!
¡Que esta luz se me derrame
entera, hasta lo más hondo!

III

¿Quién ha enrejado con hierros
los claros de las ventanas?
Me están peinando el sentir
sus altas cruces trabadas.
Arándome están la carne,
labrándome en las espaldas
largos surcos, surcos hondos,
zanjas abiertas y anchas,
hincándome sementeras
que ya mi carne desgajan.
No sé si es la reja arado
o si es la luz aguijada,
ni sé qué arcángel de fuego
estos hondos surcos traza
ni qué simiente irá a dar
en su sangrienta besana.

## SED

*Pido la paz y la palabra*

Blas de Otero

¿Pedir? ¿Y a quién? ¿Y qué pedimos?
Sé que hubo un tiempo para pedir y para llorar,
el tiempo de la sal y de las lágrimas,
y hubo quien pidió pan
y quien pidió la paz y la palabra.
Y ahora yo pregunto
desde el oscuro borde de las ansias:
¿pedir? ¿Y qué pedimos?
¿Y a quién dirigiremos la plegaria?
Alguien cerró la espita,
la avara y torpe espita milenaria,
y cercenó las manos extendidas
y mutiló la paz y la palabra.
Están las fuentes secas,
se ha agotado el venero de las dádivas
con la última sal
o el último goteo de las lágrimas...
Manos zafias cegaron hontanares
y agostaron con fuego las gargantas:
"¡Sed a los hombres de buena voluntad!"
mandaron y el destino del hombre se hizo brasa,
candente mar por donde van los sueños
dando bandazos como viejas barcas.
Si es tiempo de sequía, tiempo acedo,

si a nuestro alrededor no queda nada,
si se acabó la sal
y se ha acabado el llanto, la paz y la palabra.
¿Qué podemos pedir? ¿Y a quién pedimos?
¡Sólo queda la sed!... ¡La sed sin agua!

## LA SEMILLA

Y sin embargo...
algo debe quedar, alguna rinconera
debe haber sin limpiar todavía,
algún vasar, alguna estantería,
algún bote olvidado en la despensa,
algún grano de sal o una migaja
destinada a los pájaros, sobre cualquier alféizar...
Algo debe quedar en algún lado.
Por encima o debajo de la tierra
algo debe esperar calladamente,
hinchándose de rabia o de tristeza
agazapado bajo un banco público,
escondido en el quicio de una puerta,
en los blandos repliegues de un cerebro
o en las entrañas hondas de la tierra.
Algo debe quedar... una semilla,
una sola palabra verdadera,
una gota de sangre o una gota de llanto...
algo que no se pide y que se espera.

## CREDO

Creo en el hombre,
el creador del mito y de los sueños.
Creo en el hombre aquí y aquí plantado,
jineteando su porción de tiempo,
encerrado en su círculo de angustia,
clavado en el madero del deseo.
Creo en el hombre sin antes ni después, en el ahora:
sin limbos, sin la gloria y sin infierno
y porque sé la luz y sé la sombra
creo en el hombre: el absoluto dueño
del olvido (esa pequeña muerte agazapada
que desde siempre nos acecha dentro)
como creo en el hombre: pobre esclavo
que sufre el ramalazo del recuerdo.
Creo en el hombre aquí y aquí plantado,
encerrado en los límites del tiempo,
encajonado en los muros de su mundo
enclavado en la entraña de su suelo,
aprisionado en cárceles y en minas,
circunscrito a su propio pensamiento...
Creo en la maravilla geométrica
del círculo concéntrico
y porque dos y dos siempre son uno
creo en la magia del número bicéfalo.
Creo también en desandar lo andado,
en el que sale afuera desde dentro
y creo en el que tiene la osadía

de ascender por los círculos concéntricos:
creo en el hombre del zurrón y el báculo,
en la huida valiente y en el éxodo.
Ahora y en la hora de las confrontaciones:
creo.

## DICEN...

Anda por todas partes. Lo he leído
y lo sigo leyendo todavía.
Anda por todos lados,
anda en todos los ojos que lo miran
brillar en la blancura de las páginas
con su cándida luz inofensiva.
Que soy, que somos (nos lo dicen)
"la España peregrina"...
¡Ay, qué bonito nombre! ¡Qué nombre tan bonito
para ir por el mundo a la deriva
como un barco de velas desplegadas,
como una extraña carabela antigua!
¡Qué barco tan bonito si tuviera
un pequeño espolón para la ira!
¡Ay, qué bonito nombre!, tan delicadamente
colocado encima
de nuestros hombros como un traje
sutil, hecho sin prisas...
¡Qué lástima que un traje tan bien hecho
no nos venga a medida,

que, demasiado grande o un poco chico,
nos incomode el llanto y la sonrisa!
Que no pueda ponérmelo ni en los días
de fiesta. Que me lo hayan cortado
de una tela maldita
que ni me da calor ni quita el frío,
que haya de estar guardado en la repisa
de todo lo inservible,
de lo que, sin embargo, no se tira
no fuera a ser que acaso, alguna vez
alguien, algún amigo... algún día...
¡Ay, qué bonito nombre, qué nombre
tan bonito "la España peregrina"!...
Lo digo, lo repito como si fuera de otros
y su rumor me crece romerías,
caminos de Santiago,
veredas de regreso anchas y limpias.
Porque ser peregrino es salir y volver,
acudir a una cita
que el alma te señala en algún lado,
hincarte en algún templo de rodillas
y, sosegadamente, regresar...
Yo no tengo caminos de Santiago, ni cita
a que acudir, ni templo donde orar
(aunque traiga hoy el alma de rodillas)
y los hondos caminos del regreso
me los ciegan los años, día a día.
Y quiero que me pongan otro nombre,
que me den otro barco, otra levita

para ir por el mundo o que me cumplan
esa cándida luz inofensiva,
ese nombre cruel que no he buscado,
esa angustiada eterna romería.

## LA PODA

*España que alborea*
*con un hacha en la mano vengadora...*

Antonio Machado

¡Qué fe retoñaría si nosotros
pudiéramos ponernos una fecha
como una flor de luz entre los labios!
¡Marcarnos en el tiempo con la fuerza
con que el ritmo del hombre se recorta
sobre las estaciones de la tierra!...
Porque hay un ritmo viejo para todo,
un tiempo señalado en la faena:
el tiempo de sembrar o cosechar
y el hombre de la siembra o la cosecha.
Y hay también otro ritmo,
otra tarea necesaria y vieja:
el tiempo de segar o de podar
y el hombre de la poda o de la siega.
Hoy sé que si nosotros
pudiéramos ponernos una fecha
como una flor de luz entre los labios

en los días de fiesta,
yo os guardaría el tiempo de la poda:
el que presiente el retoñar y espera.
Yo os guardaría el hombre de la poda:
¡el que sabe del hacha y no se arredra!

## EL BANQUETE

Fuimos los comensales
que no invitaron a la fiesta.
Llegamos a destiempo, anticipados;
encontramos la mesa ya dispuesta
con un albo mantel. Nos confundimos,
pensamos vagamente en un altar de iglesia
y nos sentamos a esperar no sé qué extraño
pan espiritual. Puntuales, de etiqueta,
fueron llegando los otros convidados;
nos miraban con la mirada inquieta
del que recela lo que no conoce.
Luego fueron pasando las bandejas
y todos se sirvieron.
Nos quedó la vergüenza
de habernos confundido,
de habernos invitado a aquella cena
que no sació nuestra hambre,
sin conocer a nadie, sin la decencia
de haber llegado a tiempo,
sin presentar excusas tan siquiera.

## EL CENCERRO

Dios no volverá al templo
hasta que no se bajen las campanas
y cuelguen en las torres los cencerros.
¿Y qué es una campana?
¿La gran copa del viento,
el altavoz de Dios o los nudillos
que golpean la puerta de los cielos?
¿De qué es una campana?
¿Por qué ha de ser de bronce y no de hierro?
Una campana lo mismo es una esquila
que un cascabel, un crótalo o un cencerro,
¡la boca en que verter nuestra congoja
o el humilde columpio de los sueños!
Una campana, amigos, es sólo
una herramienta, su son el pataleo
que levanta el hastío del hombre,
harto del espectáculo, o el eco
de las palmas y la voz
cuando se queda afónico en el rezo.
De todas las maneras la campana
no es más que un simple objeto,
una herramienta, un útil de trabajo
¡y una buena herramienta tiene que ser de hierro!
¡Que bajen las campanas de las torres
y cuelguen en lo alto los cencerros!
Que Dios, el Dios amigo,
el que todos buscamos y nunca conocemos,

se ha declarado en huelga,
ha protestado como un cansado obrero,
ha encogido los hombros y se ha ido,
se ha marchado del templo
y debe andar ahora por los campos,
con los pobres de espíritu, por entre los cabreros,
con los hombres del crótalo y la esquila,
del cascabel alegre y del cencerro.

## LOS VERDUGOS

*A León Felipe,*
*poeta de la desesperanza.*

¡Tener una misión, una respuesta
para los acertijos de este juego
en que el hombre es la prenda!
Una respuesta como un clavo de luz en el cerebro,
una tea encendida que ilumine
este siniestro callejón del miedo
por el que caminamos desde el parto
con los ojos abiertos...
¿Tú, como yo, quién eres?
¿Quién ha dejado el grito sin acento?
Tú lo dices: "fantasma de fantasmas,
ciervo herido, girándula en el viento",
pobre pequeña cosa desvalida
tanteando las sombras como un ciego.

Pero ¿y si fuera más, León amigo?
¿Si el hombre fuera más y menos que eso?
¿Si la burla sangrienta no acabara
el eterno apostar sin hacer juego?
¿Si el hijo de la Luz y las Tinieblas
fuera la voz y el eco,
el cántaro y el vino generoso,
la jauría y el ciervo?
¿Y si el pecado original del hombre
fuera medir el tiempo?
Medir, contar, sumar sus días
como cuenta su oro el usurero;
medir, contar, sumar cada latido,
el vacilante caminar de ciego,
hasta alcanzar la cifra pavorosa:
la eternidad redonda del Gran Cero...
¿Y si el fruto prohibido
no fuera la manzana sino el cero,
el ombligo de Dios, el solo embudo
donde verter la cuenta de lo eterno?
Yo siento como tú, León amigo,
que hay que contar de otra manera el cuento
y licenciar definitivamente
la arcilla original y el Alfarero.
Que hay que cerrar los puños
que nuestro tantear nos deja abiertos
¡y las manos vacías nos gotean
las cosas diminutas y los sueños!...
Colgar la gran incógnita

como un sucio gabán en el perchero:
el "qué" y el "para qué", tic-tac sonoro
que nuestro mecanismo lleva dentro,
han de seguir sonando mientras dure
este reloj humano, esta bomba de tiempo
juguete de algún loco genial,
invento oscuro de un gran esquizofrénico.
Como un reloj exacto y monstruoso,
con el mirar por esfera, con el corazón por péndulo,
con la agria filosofía de la abuela repitiendo:
—"un día más, mi niño, un día menos..."—
¿será nuestra misión la de un verdugo
con un nudo de ausencia para el tiempo?

## SOLAMENTE

Y tener que morir... ¡morir y solos!
Caer con la grotesca pirueta
del payaso, en el mutis final
por un oscuro corredor sin puertas...
Saberse, conocerse, disgregarse
en un absurdo devenir ausencia
llevando con nosotros, sin decirlo,
el último pensar, como una rémora.
¡Y una vez desvelados los misterios
y sabedor de todas las respuestas
ser, solamente, imagen desvaída
en el frágil cristal de otra conciencia!

## LA MORDAZA

No me habléis de humildad, que nunca sienta
llegar a mis oídos tal palabra,
trapo untado de brea
con que intentáis amordazar la muerte,
que ella está con nosotros y la idea
de sencilla humildad no es suficiente.
¡Gritad vuestra soberbia!
¡A ver si en el desprecio a su desprecio
nos igualamos a ella!
No me habléis de humildad que no hay orgullo
que bastara a llenar una existencia
¡mil universos y mil soles juntos
dejarán de vivir cuando yo muera!
No me habléis de humildad, que no la siento,
no hagáis que se me doble esta cabeza
que se yergue en el miedo.
En el compás exacto de esta tregua
entre dos oquedades, desde el nivel del hombre
¡gritad vuestra soberbia!

## AQUÍ

Desde el nivel del hombre, el tuyo, el mío,
desde esa frágil base en que se asienta
nuestro ser ulterior, desde el raigón profundo
de la duda enclavada en la conciencia,

miro escurrirse el tiempo, agua turbia
en mis manos abiertas.
Tras la frente cansada se adormece
el sordo ritmo de la angustia vieja
y el bataneo terco de mis sienes,
afirmación de vida, sólo cuenta.

## ENTREGA*

Apartaos de mí, que me he arrancado
esa mitad de sombra a manos llenas
para arrojarla al sol con la alegría
con que se iza al viento una bandera.

Apartaos de mí, porque he lanzado
los caballos del sueño a la carrera
y un galopar de potros se desboca
como un golpe de sangre por mis venas.

Apartaos de mí, que estoy ardiendo
con la llama agitada de una tea.
Todos mis dioses se han venido abajo:
sólo el momento y yo como una ofrenda.

* Publicado también en *Novedades*. México, 10 de febrero de 1960.

## JUEGOS

Es una tarde perezosa y tibia:
por los balcones abiertos
se entran, suaves, la brisa y la nostalgia.
Llegan hasta mí los juegos
de los niños en la calle...
Risas y gritos, compases de silencios
contenidos, algarabías rotas,
presencias infantiles y recuerdos
de días ya lejanos, de otros días
perdidos para siempre y otros juegos...
¡Cómo esta tarde luminosa y niña
trae de la mano al tiempo!
El tiempo de la infancia, cuando eras
todavía un gigante pequeño,
un ser maravilloso que cambiaba
su apasionada índole al momento...
Cuando jugábamos a "moros y cristianos",
"justicias y ladrones", bandoleros
sin ley... y te crecía un sacrosanto fuego
de héroe de epopeya o, escondido
y reteniendo apenas el aliento,
sentías desbordar el corazón
y te invadía el alocado miedo
del culpable. Cuando en las tardes
tibias, como ésta, jugábamos ¡tan serios!
a los "cartagineses y romanos"
en que siempre perdían los primeros

y era casi tan bueno perder como ganar...
Y luego, ya más tarde, en el colegio,
los equipos formados, los colores:
“rojos” y “azules”, “blancos” y “bermejos”
que teñían el alma de amapola,
de azul como la tinta del tintero
o de inocente candidez de sábana
(nadie quería ser “blanco” en el colegio...)
¡Y la amarga zozobra del silbato
que acababa el recreo
indicando un hastío interminable!...
Sentirse niño aún, sentirse lleno
del viejo conocer; saberse ángel de luz
y ángel de las tinieblas, “malo” y “bueno”,
cruel perseguidor y perseguido
transgresor de la ley y justiciero
y no poder decir ya como entonces,
con tanto aplomo y frunciendo el ceño:
“¡No!... que ayer fui... y ahora me toca...”
¡Ay! no poder cambiar jamás el género
ni decir tan siquiera como entonces
decía, cuando el primer lucero
rasgaba la calina de la tarde
y parecía hundirse el universo
y toda la injusticia te afloraba a los ojos:
“¡Ya no quiero jugar... que no me gusta el juego!”

## AL FILO

Decís: —“¡Hombro con hombro
hacia las cimas altas!
¡Despierta! ¡eh!... ¡Despierta
compañera de la emoción callada!”—
Yo alcanzo las estrellas si se miran
en los charcos del agua...
¡Oh, no!... no os serviría
para escalar montañas.
¡Dejadme aquí, en el filo,
en el umbral del sueño, camaradas!
Tengo una gran pereza,
una blanda pereza milenaria,
el cansancio del mundo,
la fatiga del mundo en las espaldas.
Soy como san Cristóbal con el niño
y la bola terráquea,
con un río a mis pies, un ancho río
¡el enorme caudal de mi inconstancia!
y un cuento que contar,
un cuento que divierta la jornada
a este pequeño niño de la bola
que desde siempre llevo en las espaldas...
¡Oh, no!... no os serviría
para alcanzar las águilas...
¡Dejadme aquí en el borde,
en la orilla del sueño, camaradas!

## CANTO A LOS MÍOS

Vivimos de prestado: no vivimos.
Fuimos menos que el sueño
de una generación, la fronteriza
de todos los anhelos.
Sé que no hemos vivido.
Un hada mala a nuestro nacimiento
se presentó y nos lanzó la baba
de su poder maléfico:
“Habréis de hacer camino,
hacer camino lejos
y recorrer las rutas que otros fijen
y recoger el grito de otro acento...”
Sé que hemos asistido
con los ojos abiertos
al vivir de los otros,
que hemos estado atentos
a la muerte del héroe
y a la del mártir y a la del obseso.
Sé que hemos enjuiciado,
y medido y pesado el oro ajeno
y no nos queda nada entre las manos
a que llamarle “nuestro”.
Sé que la juventud pasó de largo
o que nacimos viejos,
con la sangre entibiada,
cansados del esfuerzo
que otros realizaron.

Ellos fueron la voz
y nosotros el eco,
ellos fueron la llama
nosotros humo denso,
ellos fueron la imagen de la vida
nosotros el espejo...
Hoy, en la edad de Cristo,
quiero coger mi verso
como un canto rodado,
firme y duro en el cuenco
de mi mano y estrellarlo
contra ese turbio espejo
a ver si ya hecho añicos,
despedazado y roto, ya indefenso,
siento latir el pulso de los míos,
el pulso tuyo y mío, el pulso nuestro.

## APUNTES PARA EL RETRATO DE TRES GUERRILLEROS

*

Fue un ser hecho de dientes.
Vivió como una larga y fiera dentellada.
Desde que vino al mundo, en la nacencia
hizo brillar su dentadura blanca.

Mordió el pecho y el dedo,
mordió almohadas y sábanas
y en la cuna labraron taraceas
sus diminutas gubias alocadas.

Creció, dientes al aire,
como una aguda mordedura ancha.
Se hizo hombre y en una mordedura
gustó el amor y desangró a la amada.

Murió como viviera
enseñando los dientes a la brava
... y se clavó en la tierra
con una larga y fiera dentellada.

**

Tenía un dardo en el pecho
y no lo advertía nadie...

Por sus ojos, por su voz
le iba manando la sangre
desde una herida escondida
hasta perderse en el aire.

Y sus ojos zahondaban
inadvertidos paisajes
y rastreaban la presa
como lebreles exangües.

Y su voz se adelgazaba
y se tornaba tan frágil
como el rumor del arroyo,
como el perfil de la tarde,

como el olor de la sierra,
como el latir de la sangre.
Tenía un dardo en el pecho
y no lo advertía nadie...

***

Era una mano abierta,
era una mano blanca
generosa y tendida,
era una mano dulce y afilada.

Era una mano noble,
era una mano pálida
como la rosa fría
que se abre con el alba.

Era una mano hecha
para aliviar desgracias,
para alzarse en el rezo,
para enjugar las lágrimas.

Era una mano suave,
tierna y samaritana

que acariciaba, dulce,
¡tan dulce! la culata...

****

... pintar a estos tres hombres
con fondo de montañas...

## ROMANCES DE LA MUERTE VIVA

*A la memoria de Miguel Hernández,*
*el poeta muerto en la cárcel.*

Estaba inmóvil, tan quieto
que un sordo rumor de pájaros
se le adivinaba dentro.
Su carne se desgajaba
quebrando el cristal del sueño
en sus ojos asombrados
y ya rota, sobre el suelo
se le iba tornando en vida
su muerte, de sí fluyendo.
¡Cómo se huía su carne!
¡Cómo se quebraba el miedo!
¡Qué tránsitos se sentían
vidriar sus ojos abiertos!...
Todo el peso de su hombría
en hombros de carceleros,

todo el vibrar de su canto
en las espaldas del viento.
Ya cantan los silencios de la tarde
anudando lianas a su cuerpo...
¡No le llaméis! ¡Dejadle
que viva de su muerte sobre el suelo!

## PALABRAS...

A veces, cuando leo
esas viejas palabras de la tierra
que jamás pronunciamos, siento
crecer hacia lo hondo mis raíces
ya acostumbradas a horadar el viento.
Suenan en mis oídos, me acompañan,
dialogan entre ellas como el lento
y despacioso doblar de las campanas
de la iglesia mayor y el tintineo
humilde de una esquila.
Yo iría por la calle como el tonto del pueblo
hilvanando palabras sin sentido:
“bancales y serones... pan cenceño,
enebro, flor de jara, cardelina...”
Palabras de la tierra, campaneo
del alma, regusto amargo y dulce,
hondo sentir que le pregunta al tiempo
si este doblar de las palabras viejas
no es ya un doblar a muerto.

## ASÍ

Cuando quiero recordarte,
cuando te pienso, tierra,
no sé ya dónde asirme.
Te me vas por la idea
que me forjo de ti;
te pierdes y te dejas
recobrar un instante
en el muro de piedra
que dora un sol tardío,
en un aire cortante o en la queja
lejana de algún tren.
Y el corazón me dice: "así era,
así, así era el sol,
el sonido del tren y el viento de la sierra..."
¡Qué brinco de luz
me brotas cuando te dejas
asir por unos instantes!
¡Qué sombras me cuajas, tierra,
cuando quiero recordarte,
recobrarte por la idea!...

## CANCIÓN DE LA PATRIA PEQUEÑA

¡Cómo te tengo toda
ahora que no te tengo!
Entera cabes en mí,

clavada en el sentimiento
como un rejón de gala,
tan menuda que te llevo
acurrucada en los ojos,
plegada entre los surcos de mi ceño,
pequeña y luminosa,
imprecisa y precisa como un sueño.
¡Qué bien me mide el aliento
esta patria chiquita del destierro!
¿Quién dijo que te he perdido?
Si es ahora cuando tengo
el cuerpo lleno de ti, tierra
que no has de cubrir mi cuerpo.
¿No veis? Yo soy su madre y ella,
tan diminuta, aún aguarda ese tiempo
en que habrá de nacer para los otros.
Ahora es mía sólo. Yo la siento
rumorosa de ríos y de pájaros
bullir en mis entrañas con el eco
de mi propio latir
¡tierra de los sentidos y el recuerdo!...
Decid a los que dicen que la han visto
que yo no quiero verlos,
que yo no quiero oírlos, que es mentira
lo que hablan porque ¿qué saben ellos?
¡Cómo pueden saber cómo es mi tierra
si yo la llevo dentro!

## LOS CIERVOS

Los recuerdos son ciervos
de un bosque sin veredas,
esquivos tejedores
de las marañas densas,
verdugos inocentes
de la emoción despierta.
Y no sé dónde habitan,
emergen de la niebla
y el sonido más leve
los dispersa.
Se pierden en el bosque
de las ideas muertas,
árboles calcinados
y jirones de niebla,
pájaros disecados
sobre las ramas yertas
y plumas de colores
que fingen hojas secas...
¡El bosque silencioso
donde los ciervos quedan!

## EL RECUERDO

Sobre el cristal del sueño
saltó el venado,

llevaba el andar ligero
con el perfil del aire entrelazado.

Sobre el cristal del sueño
sólo un instante,
su gracia sensitiva
y su mirar profundo y anhelante.

## ELEGÍA CON CUATRO REDOBLES AL AMIGO QUE NO HA MUERTO

Yo guardaría tu recuerdo exacto
con la tenaz memoria de los sueños,
quitando, modelando, trabajándolo
hasta hacerlo perfecto;
mezclando lo vivido y lo soñado,
confundiendo lo falso y verdadero
hasta lograr con el perfil del aire
la angustia de las tardes que no fueron.

Yo guardaría tu recuerdo exacto,
la imagen apresada en el espejo
con una nueva transparencia pura
tamizada en ausencia por el tiempo.
Sobre la pobre vida de los días,
sobre las voces rotas y sin eco,

¡cómo se iría tu recuerdo vivo
tiñéndose de luz y de silencio!

*Primer redoble*

¡Qué libertad lograrías
por mi mano, estando preso
en el cristal azogado
de la memoria en el tiempo!

Como cometa en el aire,
loca de sol y de viento,
¡qué altura te iría dando
el hilo del pensamiento!

¡Qué libertad lograrías
fiel a ti mismo, ya idéntico
a ti, por no estar en ti,
fijo y vivo en mi recuerdo!

*Segundo redoble*

Pero tú no estás en ti,
te has ido quedando hueco,
vacío de ti, sin ti
y toda yo te contengo
y todo tú por mis pulsos
martilleando, latiendo

con la conciencia asustada
de tu memoria sin cuerpo.

*Tercer redoble*

¡Qué importa que vida y muerte
te estén amasando el sueño!
Si vives, vives en mí,
si te mueres no estás muerto...
¡Qué círculos luminosos
se me van cuajando dentro!
¡Qué amplia ternura redonda
de esta vida que te presto!

*Cuarto redoble*

Nadie podrá encontrarte
más allá de mí misma. En esa niebla
vaga que es tu mundo
nadie podrá saber que sólo encuentra,
al encontrarte a ti,
como un hueco de ausencia
de tu ser verdadero y que tu yo real,
como otro pulso mío que latiera,
hay que buscarlo en mí,
en este cuerpo que camina a ciegas,
en estas manos torpes y vacías,
tras esta sola frente que te piensa.

II

## DUERMEVELA

¡Qué alba plomiza resbala
sobre estas cuatro paredes!
En el cristal la lluvia
y la sangre en mis sienes
en sucesión de arpegios
se encuentran y se pierden.
¡Qué luz tan fría ahondando
sobre estas cuatro paredes
círculos anchos de ausencia
viscosos como serpientes!...
¡Qué amanecida de angustia
sobre estas cuatro paredes!

Déjame cerrar los ojos,
deja que me venza el sueño,
déjame quedar conmigo
a solas, por ver si puedo
dejar tu recuerdo afuera
con las hojas, en el viento.
¡Que me lo trae la mañana,
que el aire lo está trayendo
por encima de los árboles,
sobre el lomo de los cerros,

con el huir de la noche,
entre los pliegues del sueño!

Me está tejiendo caminos
la sangre por mis entrañas,
umbríos caminos solos,
veredas estrechas de ansia,
altos senderos de angustia
por mis venas se derraman.
Ya en la punta de los dedos
toda mi sangre agolpada
te está tejiendo caminos
por las rendijas del alba.

Estaba de nieblas hecho.
Se iba acercando, acercando
desde un confín borroso. Lo sentía
salirse de las voces, venir a mí, lejano
y próximo a la vez... Iba a tocar,
a tocarlo, a tocarte con la mano...
cuando me hundí en el sueño
con ansiedad de náufrago.

Se me perdió la noche por los ojos,
se me enconó como una herida mala
ahondando en mi cuerpo sus túneles de espanto,
sus hondos corredores donde el alma
medrosa se perdía
buscando una salida sin hallarla.

Todo lo devastó. Como un enloquecido jardinero
fue tronchando al pasar todas las ramas,
enraizando angustias y temores,
podándome alegrías y esperanzas.
No supe, con el día,
si era la luz o yo quien retoñaba.

Conmigo vas, amor, siempre te llevo
como el cauce del río lleva el agua.
Presente estás en mí. En mí te siento
ascender las escalas de lo lúcido,
entreabrir las rendijas de mi sueño
cerrando tras de ti todas las puertas
con tu ritmo profundo, deshaciendo
los amasijos blandos de lo abstracto
y el apretado nudo del deseo.

## CAL

Tu imagen es un muro
enjalbegado y terso,
toda la resolana
lo baña por entero.
En él nunca la tarde
se dorará un momento,
nunca la luna blanca
quemará su misterio.
Un muro enjalbegado

sin jardín y sin huerto;
un muro blanco, erguido,
sin coto y sin objeto,
un muro asoleado
como una valla al viento.
Tu imagen como un muro
enjalbegado y terso...
al volver a mi sombra
los ojos traigo ciegos.

## COMO LA FRUTA

Amor, si yo pudiera clavar en ti los dientes
como en la fruta tersa y perfumada...,
buscarte, desvelarte, conocerte
con esta rabia oscura, a dentelladas,
¡cómo te encontraría! Más allá de tu piel
y de tu carne, más hincada
en tu sueño, royendo ya
el crisol de tus palabras,
¡qué soledad tan sola quebraría
al alcanzar la almendra de tu alma!

## TUS MANOS

Tus manos, abanicos
que tu sentir derraman,

han quedado en tu sueño
inmóviles, exhaustas.
Un soplo las agita
si te llamo en voz baja
y a su quietud se vuelven
como aves fatigadas.
Yo al filo de tu sueño
mirándote, mirándolas,
temiendo que se quiebre,
cuidándolo, cuidándolas.

## PERFECCIÓN

Si nada es inmutable,
si todo es sólo tránsito,
si la espiga presiente
su molino y el pájaro
se añora sin la jaula
y el jardín se eterniza en herbolario...
¡Qué perfección intacta
de este sentir callado
cobijado en su sombra,
sin objeto y sin cambio,
bronco fruto sombrío
de un huerto imaginario
con la conciencia entera
de su regusto amargo!

## TARDE

Tiene hoy la tarde toda la ternura
luminosa de las tardes perfectas,
la tarde en que no fuimos a la huerta,
la tarde junto al mar y aun aquella
en que escuchamos el doblar del ángelus
caer y rebotar de peña en peña...
Con este tibio sol y en la dulzura
de esta tarde pequeña
las tardes que pudieron haber sido
se agolpan tras mi puerta.

## GUITARRA...

Cuando yo no sea yo,
cuando sea mi cuerpo
el necesario pasto de las sombras,
cuando sobre el recuerdo
el olvido tenaz vaya elevando
su despaciosa escala de silencios
¿qué quedará de mí?
Quizás en ti, guitarra, otros dedos
se posen, otra alma joven,
viva, te busque con empeño
como yo te he buscado...
¿Tú sabrás recordarme? ¿Quedará un eco
de lo que tú y yo, a solas, entonamos?

¿Guardarás el recuerdo
de tanta compañía?
Hoy te miro, callada y triste dentro
de tu estuche, brillando suavemente
como una despedida, y siento
que tú ya no eres tú tampoco,
que tu cuerpo es mi cuerpo
y mi canción tu canto...
y tengo miedo
de encerrarte en tu caja,
de llevar a la sombra antes de tiempo
algo de lo que he sido,
algo de mi memoria en tu recuerdo.

## LA CRECIDA

Mi piedad era tan honda,
era mi sentir tan tierno
que llegué a ser como un río
desbordado. Me iban creciendo,
tumultuosas, las aguas
anegando el pensamiento,
dilatando mis orillas
sin límite ya en el tiempo.

Mi emoción era tan fuerte,
era mi pesar tan recio
que llegué a ser como un árbol

de raíces en el viento.
¡Qué verdor de frondas altas
su ramaje iba extendiendo
dentro de mí! ¡Qué temblor de alas
sentía batir dentro de mi pecho!

Pero bastó una palabra,
un filo tosco y artero,
para volver a ser yo:
yermo enjuto, cauce seco.

## VIERNES DE DOMINGO

Preguntas: "¿Cómo estás?" Si te dijera
"triste" no diría verdad, que no es tristeza
esta hondura de tiempo, este sentir
el tiempo ya vivido, usada y vieja
ya la tarde, gastadas y raídas
estas horas como una ajada prenda
"de andar por casa"... No estoy triste.
Hoy tengo, justa y clara, la videncia
de esta tarde porque ya la he vivido,
no sé dónde ni cuándo, pero entera.
La conozco. Sé que hoy no habrá sol
y sé que no habrá brisa. Tolvaneras
vendrán de abajo arriba, levantarán
del suelo papeles de meriendas
olvidadas, polvo terroso y ocre

con el aroma de naranjas secas
y llevarán las horas de este viernes
hacia una tarde de domingo inmensa.
Sé que habrá de sonar en algún lado
una campana reidora y terca...
(la campana es un ser contradictorio,
importunando sin cesar la pena
o lastrando de hondura la alegría).
Ya de azafrán el cielo, por las desiertas
calles de la ciudad, doblando las esquinas
a tanteos, irán las horas ciegas.
Hoy me quedaré en casa inventando
quehaceres imprevistos... Si vinieras
¡podrías ayudarme en tantas cosas!
Volveríamos este viernes a su esencia
de día de trabajo. Con nuestras manos
haríamos un nudo a la campana terca
hasta dejarla muda, colgando de la torre
como un ajusticiado de su cuerda
y, si quedara tiempo aún, me ayudarías
a zurcir esta tarde tan lastimosamente vieja.

## LLUVIA

### I

Lluvia de la media tarde,
lluvia amansada y doliente

que estás tiñendo de hastío
el paisaje que se pierde.
Lluvia sobre los pinares,
sobre los pradillos verdes,
en los picos de la sierra,
monótona y persistente
golpeando en mi ventana
con su siempre, siempre, siempre...
y aquel rayito de sol
en la colina ¡tan débil!
con esa ternura frágil
de lo que puede perderse,
cantando su contrapunto
a la lluvia de noviembre.
¡Ay, si la lluvia cayera
también donde tú te encuentres!
Todo el paisaje, ancha copa,
su triste llover me ofrece
como un trago de amargura
y su siempre, siempre, siempre
ya sube las escaleras,
ya me busca, ya me tiene...
¡Ay, que se está resbalando
la lluvia tras de mi frente!

II

Que no sé qué se ahoga
en esta hora fría de la tarde,

hora de los silencios de los hombres
y las calladas charlas de los árboles.
Que no sé qué naufraga,
qué se hunde en este tedio amable,
que no sé qué agoniza, qué se muere
ya sin latido, sin sangre.
Entre las rocas cárdenas,
con el sabor amargo de la tarde
calado hasta la entraña,
con todo lo que trae
y lo que lleva el viento,
el viento tibio por querer ser aire,
yo aquí estoy,
aquí estoy preguntándome
qué ángeles mutilados amordazan
los perros aulladores de la tarde.

III

Decidme: ¿quién se atreve
a soltar la jauría tras la tarde?
¿Quién la ordenó callar? ¿Quién la retiene?
Oigo su jadear entre los árboles,
las colas de nerviosos perdigueros
tasajeando sin piedad el aire...
¡Dejadlos ir! ¡Soltadlos!
¡Que corran tras la tarde,
que persigan esta pequeña muerte
de un día inacabable,

que le sigan el rastro monte arriba,
cielo arriba, que desgarren
esas nubes de lluvia, que no cesen
hasta lograr darle alcance
y a colmillazos hondos y precisos
le destrocen su placidez cobarde!

## ÁRBOL HERIDO

Con qué pasión tan honda,
viejo árbol herido
sigues en pie,
crucificado vivo,
engarrado al paisaje
como un símbolo
de mística piedad.
Te sostienes erguido
rezumando amargura.
Sigues en pie. Yo miro
tu agonía al pasar
por tu lado y sigo,
¡con qué pasión de vida!
mi camino.
Ya la noche está cerca.
Queda el frío
de dejarte
atrás, disminuido,
arañando la tarde

en tu martirio,
con tu pasión tan honda,
tan solo y tan herido...

## OTRO DÍA

El sol se ponía ya en un abandono lento
y sus rayos, perezosos y débiles,
como un mastín lamían soñolientos
la ciudad y la cuesta de la loma.
Quedaba en el aire el eco
de la chiquillería del suburbio
y olor a mandarinas, dulce y denso,
como un manchón de grasa iba trepando
hasta cubrir la tarde por entero.
El candor campesino de una esquila
se hería, descuidado, en el reflejo
del sol en los cristales más lejanos
y en tremolar de trenes y de perros,
en el azul exangüe, ya dispersa,
desflecaba la tarde su hondo tedio.

## POEMA NUEVO AL MODO ANTIGUO

¿Y qué? Humor sombrío
todo está igual, caduco impenitente.
Entre el ayer y el hoy flota un hastío
de lección repetida e indiferente.

¿Y qué? Todo fue nada.
Sigue en pie ese vacío sonriente
y un saberse vivir con una arcada
y un sentirse tan muerto interiormente.

Sangrando estoy, sangrando de esta herida,
sangrando voy, sangrando de esta suerte,
muriendo estoy, muriendo de esta huida,
muriendo voy, muriendo hacia la muerte.

Que ya no sé si soy un muerto en vida
o una vida que ha muerto y no lo advierte
ni sé si es mucha sangre en poca herida
o mucha herida para tan poca muerte.

## SUICIDIOS...

La muerte ¿es entera, de una pieza
o la forman mil muertes apiñadas?
¿Morimos de repente o lentamente
se nos muere la vida, se nos mata
día tras día, un poco en cada cosa?
Porque también se mueren las palabras,
se les quiebra la luz, se quedan rotas
como húmedas alas angustiadas
colgando, en cruz, del borde de los labios
con un ansia suicida, asomadas
al brocal de la boca sin que podamos

torcer su decisión desesperada.
Morimos día a día en cada cosa
como también se mueren, se apuñalan
las horas silenciosas, se degüellan
estrellando el cristal de las ventanas,
cayendo en el vacío con tan raro
rumor que obliga a las miradas
a clavarse en la calle, por sentirlas
rebotar como marchitas manzanas.
Morimos cada día en cada cosa
porque también se mueren, se nos matan
los sueños en el borde de los párpados,
las risas contenidas y las lágrimas
que van hacia su muerte de una en una
y dejamos correr hasta aplastarlas
en la fría blancura de un pañuelo.

Y pequeños suicidios son las cartas
que echamos al buzón y jamás llegan,
las manos que se quedan encerradas
en lo hondo de un bolsillo, por miedo
de tenderse abiertamente llanas,
las charlas bruscamente interrumpidas,
las ansias torpemente rechazadas...
Morimos de mil muertes diminutas,
de mil maneras hondas y calladas
con la insidiosa muerte inadvertida
de las pequeñas cosas cotidianas.

## DISFRACES...

Así... con tanta prisa, andando a la carrera
no sé de qué vestirme... ¿De qué me quieres ver?
¿Me quieres ver de esposa
o me visto de amante... o de poeta?
¿Me disfrazo de artista,
de madre de mis hijos, de perversa...
o me pongo aquel traje de encajes
que tú llamas "de ingenua"?...
¿De qué me visto hoy? ¿De qué me visto?
¿Me pongo de encarnado o de violeta?
¿Me quieres ver de duelo
o me visto de fiesta?
Dime de qué me visto
no vaya a ser que andando a la carrera,
así, con estas prisas, se me olvide vestirme
y salga de tu brazo sin careta.

## SOLEDAD

Mi soledad va conmigo
como un cachorrillo inquieto.
Me sigue, se me adelanta,
viene y va por mi sendero,
acude cuando la llamo
y espera cuando la dejo.
A veces, porque la olvido,

finge enojo, inventa juegos
o se acomoda, despacio,
al mismo paso que llevo.
Yo la mimo, la acaricio,
aliso su áspero pelo
y sé que ella me comprende
igual que yo la comprendo.
¡Qué callada compañía
esta soledad que llevo!

## JUGLARESCA

### *Gallarda*

Apuesta aposté mi alma,
mala apuesta apostaría,
queriendo ganar el cielo
vengo perdiendo la vida.
Apuesta aposté apostando
por tu fe contra la mía,
que no apostara esa apuesta
de saber que la perdía.
Apuesta aposté, mi amor,
tan mala apuesta sería
que por jugarme la sed
se derramó el agua fría...
¿Adónde me iré a llorar
esta pena sin huida?

¿Se lo contaré a mi madre?
¿Se lo diré a mis amigas?
Me dirán: nunca se apuesta.
Me dirán: nunca se envida.
Me dirán: nunca se juega
con los amores, mi niña.

*Pavana*

Por las orillas del sueño
herido me le he hallado,
con siete asombros redondos
manándole del costado,
con siete tristes luceros
sobre su carne brillando.
Le he curado las heridas
con rosas y vino blanco,
le he vendado las heridas
con lienzos de amor amargo.
¡Ay, que le miro y le miro,
le miro y le voy mirando!...
Van días y vienen días,
mi amor se me está dañando.
¿Quién me venderá un remedio
para este mal de mi amado?
¡Mi amor se me está muriendo
sin que sepa remediarlo!

## *Zarabanda*

Durmiendo estaba el amor,
los celos lo despertaron...
quiso aprisionar el viento,
levantó un vallado alto.
Quiso guardar una estrella
dentro del puño cerrado.
Ya levanta con presteza
paredes de cal y canto,
ya pone rejas floridas,
ya apresta recios candados,
ya con su querencia honda
clava en las puertas cien clavos...
El amor, como es amor,
de su prisión se ha zafado,
en lo más alto de un pino
se está meciendo y cantando,
el viento mueve las ramas,
la estrella lo está alumbrando.

## *Chacona*

¡Ay, qué rueda de fortuna!
¡Ay, de fortuna qué rueda!
Huirse quiere el amor
sin que el corazón lo sepa.
Como un pez vivo en la mar
bulle vueltas y revueltas,

como un pájaro en los aires
bate sus alas sin tregua...
¡Quién lo dijera, mi amor!
¡Ay, amor, quién lo dijera!...
Los gallos cantan el día,
mi amor llora su tristeza,
por las rendijas del alba
suben risas, bajan penas
y mi corazón, tan solo, dice
espera... espera... espera...

## MIS NIÑAS EN LA PLAYA

*A Nuri y Sylvia*

A la orilla de la mar
¡ay, caracol, caracola!
por donde se van los barcos,
por donde llegan las olas,
a la orilla de la mar
caracolita sonora,
caracolita dorada
cuajada en ternura rosa,
quiero cantarte un cantar,
un cantar para ti sola,
un cantar dulce y amargo
como el llanto, caracola,
como el llanto de la mar

por donde vienen las olas
con cien caballos de espuma
peinando sus largas colas
a la orilla de la mar
¡ay, caracol, caracola!

La gaviota en el aire
vuela que vuela,
la barca sobre el agua
vela que vela.
En la playa hay un pino
sueña que sueña
y mi niña a su sombra
juega que juega.

Un castillo de arena
junto a la orilla
con su foso, su torre
y su banderita.
Llega una inquieta ola
que va de huida
y se lleva el castillo
y la banderita...

Roca de las enaguas
blancas de espuma
¡tápate que te veo
toda desnuda!

Los corderitos blancos
van por el cielo
seguidos muy de cerca
por un gran perro.
Los corderitos blancos
los lleva el viento,
el cielo se ha quedado
azul de estreno.

¡Mira esa mariposa
de mil colores
que prefiere las olas
en vez de flores!

Caracoles y conchas
todos quebrados,
caleidoscopio roto
de los veranos.
¡Ay, qué trabajo,
mis niñas a traerlos
y yo a llevarlos!

¡Vámonos para casa,
porque ya es tarde!
(Las sandalias se esconden,
la arena arde,
las cosas han crecido
con este aire...)

Por la orillita en fila
como un safari,
vámonos para casa
que se ha hecho tarde.

¡Quién se quedara
como las olas, niña,
siempre en la playa!

## CANCIÓN DE VIDA

Por un laberinto,
calle del deseo,
buscándome el alma,
hallándome el cuerpo.

Por un laberinto,
corredor del sueño,
vueltas y revueltas
me busco y te encuentro.

Por un laberinto,
callejón del miedo,
cada vez más hondo,
cada vez más lejos.

Por un laberinto,
senda del misterio,
con la muerte al hombro
y el andar ligero.

Por un laberinto...

# Ocho poemas de sombra y un colofón de luz

I

Miré mi parte de dolor,
toda mi pena
volcada, en blanco y negro,
en los periódicos, mi parte de dolor
en una esquela.
Leí mi parte de dolor
minimizada en unas letras negras.
Qué fácil fue arrancar aquella hoja,
guardar la pena escrita
en un cajón cualquiera.
Qué difícil guardar la pena viva,
llevarla sonriendo y sin tristeza.

II

¿Cómo será la pena de esta india
que, sentada en la calle, sin un gesto,
espera una limosna con un niño
que asoma entre sus faldas?
¿Cómo será su pena?
¿A qué nivel del cuerpo
debe estarle mordiendo sin clemencia?

III

La pena
ya no acude al mandato de la lluvia.
Se cuela
en un rayo de sol, en un perfume,
trenza
de improviso su rebozo de niebla
y me deja
hundida en su grisura sin remedio.
La pena
se ha vuelto independiente, ahora
señorea
si quiere inesperadamente se hace
tan pequeña
que cabría en el hueco de mi mano
si pudiera
recortarle las alas y quebrarle su vocación
señera.

IV

Hoy tengo el día muerto
bien tendido a lo largo,
muerto,
con el mirar vidriado,
muerto,
con el sentir sin pulso,

muerto,
con el deseo mudo,
muerto,
muerto ya sin remedio, muerto.
Que no lo vea nadie
muerto,
con los brazos cruzados,
muerto,
con la boca callada,
muerto,
con su tiempo vacío,
muerto,
muerto ya sin remedio, muerto.
Lo enterraré en un libro,
muerto,
en el reloj parado de la sala,
muerto,
en el cajón del comedor, entre cuchillos,
muerto.
¡Ay mi recién nacido, mi día pequeñito
muerto ya sin remedio, muerto!

V

Este trajín, esta rutina diaria,
este quehacer de siempre
ya no tienen sentido.
El día se abre ahora como una gran arcada,
un vacío infinito, un tiempo huero

que no puedo llenar.
Hay que seguir tirando,
eso me dicen,
y yo sigo tirando
nada más.

VI

Tengo brazos y piernas,
manos para escribir
y una cabeza
que no ha perdido el juicio.
Estoy, al parecer, entera.
Pero tu muerte ha sido
como una amputación,
algo en alguna parte
se ha arrancado de cuajo
y debe estar sangrándome por dentro.
Si no, no entendería
por qué ya no soy yo.

VII

¿Cómo no estalla todo?
¿Cómo no se hunde todo?
¿Cómo transcurre todo
exactamente igual?
El sol sale y se pone

como siempre.
La gente, los vecinos,
los amigos trabajan,
huelgan, viven
como siempre.
Y yo, yo misma, yo
también como y me visto
y voy y vengo y vivo
como siempre.
¡Qué extraño mecanismo!
¡Qué perfecto! ¡Qué exacto!
¡Qué repugnantemente inconmovible!
No es verdad que se muere de dolor.
La vida nos arrastra
a pesar del vacío de una muerte.

VIII

Mi hija dijo ayer
“los relojes ya no alegran la casa”.
Me levanté de noche a darles cuerda,
a ponerlos en marcha para que en la mañana
los oyera sonar. Puse a todos en hora
y me senté a esperar sus campanadas
pero fue inútil. Ninguno funcionó,
ninguno obedeció mi mano extraña,
ninguno te olvidó.
¿Será que los relojes tienen alma?

## COLOFÓN DE LUZ

He salido a la luz,
estuve mucho tiempo soterrada.
Soy como Lázaro. Traigo
en mi vieja piel el calofrío
del minero y del topo
cuando salen al sol
y al caminar me cae
la sombra hecha jirones.
Me miro renacer. Vivo. Verdeo,
y aunque nadie los ve
me están saliendo brotes en los dedos
y unas ramitas verdes en los hombros.
Sé que me llenaré de gorriones.
He salido de mí.
Cuando hoy te diga
¡Hola! ¿Cómo te va?
Sabré qué me respondes.

# Poemas no coleccionados

VOLVEREMOS*

Recio, profundo, inflexible,
doloroso amor de patria
que vas tejiendo sudarios
con ovillos de esperanza...

Idealismos, quimeras,
angustia, rencor, venganza:
el dolor de todo un pueblo
va desmadejando almas.

Harina gris de miseria,
con recuerdos amasada,
inmenso erial de angustia
nos va tejiendo emboscadas.

¡Oh, Dios! ¡Oh, Dios! Cuánta pena,
cuánta fe, cuánta nostalgia...
Al repetir: "¡Volveremos!"
¡Cómo suena esa palabra!
¡¡¡Volveremos!!! Ya se oye
un golpear en las almas...
¡El cincel de nuestro orgullo
modela un bloque de ansias!

* *El Nacional*. México, 8 de agosto de 1943.





## AMANECE*

De amanecida van los pájaros del alba,
y los hombres que van de amanecida
al trabajo del campo o de la fábrica.
Amanece. Hay luces encendidas en las casas
al borde de las vías del tren, hilvanadas
al filo de la ciudad, grisura sin remedio
que trepa y sube, se alza y se encarama
allá donde la noche todavía perdura.
Y de repente el cielo estalla en rosas,
en zarpazos carmines y naranjas,
el tiempo se detiene un instante de paz
y nos sentimos otros bajo la luz dorada.
Con cada amanecer amanecemos
y amanece de nuevo la esperanza.

* Inédito.

# PROSA

# Prosa poética

## Seis rostros para Narciso

Ven, lava con tus dedos de lluvia mis heridas, hazme un sudario de agua y enciérrame este amor, cóselo dentro de una angustia sin sexo y sin entrañas. Ruédalo como un guijo, padre río; púlelo como un dardo, madre lama; rompe mi frente y en sus mil aristas pon a secar la pez de mi mirada.

Quiero buscarme donde muere el grito, quiero romper el grito con mis dientes, alto muro de voz, pájaro vivo, aterido cristal, turbada fuente donde la vida salta y se remansa, donde acude a nacer callada muerte y el goce y el dolor juntan sus brazos y confunden esencias para siempre.

Parvada de junquillos, va mi nombre abriéndome caminos por el cuerpo. Sigo a mi nombre y mi nombre vuela, multiplica sus alas sobre el eco, bandada de gaviotas, averío, fronda de espuma en vuelo prisionero, manantial de plumaje golpeado, pequeño gorrión, pájaro ciego. Voy por mi cuerpo abajo a la deriva atravesando huecos aposentos: cámaras del amor, jardín en sombras, corredores de luz, flores de sexo, alamedas de paz y oscuras sendas que iluminan trallazos de deseo. Voy por mi cuerpo abajo, sin memoria, asido de mi piel, náufrago eterno.

*Un viejo*

Ahora son así. Vacíos. ¿De qué podrían llenarse? No temen a los dioses. Juegan. Creen que la vida es eso: un juego de chiquillos. En mi tiempo nos prohibían jugar y había guerras que nos hacían hombres desde niños. La paz es sólo cosa de mujeres. Y yo digo: ¿para qué sirve la paz? Mucho ha durado la

nuestra. Narciso fue hijo de ella: blando, doblegado a su madre, primero, a Nicias después. Mala ralea, Nicias. Sin familia, sin arraigo, sin ocupación. Fue el viento que arrastra a la barquilla contra la costa, que no la deja nunca, ni un momento, hasta verla despedazada. Yo los veía pasar, el uno con su extraña mirada clara, que no se posaba en nadie, por orgullo; el otro con su hablar incesante y su vehemencia. Y sabía que acabaría mal. Los muchachos no son como las cabras que pueden subir al monte todos los días y no ocuparse más que en triscar y retozar. Y yo digo: mano dura, eso hubiera hecho falta.

Nicias vaga solo ahora. Nadie ha pensado en acusarle de la muerte de Narciso. Al fin y al cabo ni éste ni su madre han sido de los nuestros. Y yo digo: sin embargo, la ley es la ley y debe ser cumplida. Pero en el pueblo nadie piensa en eso. Apenas han pasado unos meses y ya los embaucadores de siempre han hecho correr el mito y muchos son los que están dispuestos a creerlo. Mañana todo el pueblo irá en procesión al río y ofrendará a la corriente coronas de junquillos que las doncellas tejen desde ahora. Dice también que la madre de Narciso irá en el carro que hace dos años sirvió en las representaciones de Faetón. Y yo digo: ¿para qué tentar así a los dioses?

*Una vecina*

Pero no es cierto. Dijeron también que era hijo de un río y de una ninfa. Eso fue luego, después. Pero no es cierto. Yo conocí a su madre; era una mujer hermosa, blanca y fría como el agua en verano. Cantarina también, como el agua. Cuando llegó al pueblo se mantuvo distante. La llamábamos "la extranjera" y se dijo que había sido hetaira, una hetaira famosa de Corinto. Eso se dijo. Nunca quiso tejer con nosotras ni lavó en el río como las demás. Y, sin embargo, yo recuerdo su ropa puesta a

secar, aquella ropa húmeda, fragante y limpia que nadie supo en qué agua lavaba.

Verdad que Narciso era hermoso. Debe serlo todavía. Más hermoso que el hijo de Clío y nieto de Creón, mucho más hermoso que mis hijos. Pero siempre le faltó vida, ese estar en todo y no estar en nada que iguala a los jóvenes con los propios dioses. Demasiado sujeto a la madre: eso era. Lo crió en el miedo. Truenos y heladas, calina y cierzo, que si mucho sol, que si mucho frío. Siempre en casa, siempre con ella. Luego, ya crecido, cuando otros jóvenes llamaron a su puerta ¿cómo hubiese podido resistir? Ella los veía alejarse y, a veces, lo seguía de lejos, a escondidas. En las noches, velaba hasta que volvía. Si un día no volvió ¿qué prueba eso? ¿Acaso ha sido el único en abandonar su casa? Y, si hubiera caído al río, como dicen, ¿habrían hallado su túnica, junto a la orilla? ¡Bah!... esas cosas pasan y pasarán siempre.

Falta o exceso de amor. Poco o demasiado, que de esta suerte somos las mujeres. Y una madre ¿podría saber dónde está el justo medio?

*El poeta*

Narciso es una piedra que, jugando, dejé caer al agua. Ahora su superficie vibra y se conmueve en anillos concéntricos. Narciso no fue nadie: fue cualquiera. ¿Qué importa si existió? Al verdadero no valía la pena de cantarle. Era un muchacho hermoso solamente, con belleza tan fría que ni siquiera pudo dar calor al mármol cuando Arquitas, el escultor, lo tomó por modelo de su Apolo, al que destruyó luego de terminarlo.

Narciso no se hundió en el agua, se ensimismó, se hundió en sí mismo. Debía estar enfermo. Últimamente hablaba poco o nada. ¿Por qué lo enamoré de su belleza? Verdad que no parecía engreído. Una tarde lo vi de bruces en la orilla del río, con la

cabeza ladeada como si quisiera oír el rumor del agua. Luego, con las manos peinó la corriente largo tiempo. No se miraba en ella, como en un espejo, ni tampoco trató de apresar su rostro reflejado. ¿Por qué lo dije luego? Su imagen me creció otra, a pesar mío. Las palabras que proferimos a veces caen en el vacío y otras nos escapan y vienen a ser de todos.

Nadie lo quiso nunca. Nadie lo quiere, ahora. Narciso, el que yo he creado enamorado de sí mismo, aunque más excluido que antes es, ahora, común a todos nosotros. Y Licambes, que gusta de dar consejas al pueblo, no debería dar a mis versos una interpretación torcida. Porque ¿qué tiene que ver la poesía con la culpa o el castigo de los que tanto habla?

## *El amante*

Suave cae el agua que tú amabas. Desde tu muerte, oh Narciso, suave cae el agua y blandamente nos envuelve de nuevo su abrazo maternal. Si cerrara los ojos la vería fingir un hontanar entre los rizos cortos de tu nuca y resbalar por tu espalda sin premura. Si cerrase los ojos te vería, amigo, amante, hermano suave como el agua que tú amabas. Mas el sueño va de huida conmigo, conmigo se agazapa, acecha y corre como corzo asustado. Ya el lobo de la noche encrespa su pelaje de sombras y en los junquillos de la ribera el río se alza en armas silenciosas. Cercado, siento los dedos de la lluvia en mi garganta, la ancha garra del agua que me anubla como entonces, cuando estuve contigo en el légamo, cuando, abrazados, pensamos restituirnos a la temblorosa placenta del río que parecía aguardar. Algas, raíces, brazos se anudaron a mi cuerpo y al tuyo, a nuestro cuerpo, mas tus viejas palabras, cuchillos de plata, cortaron solamente mis amarras: "Porque el amor es carencia, nunca plenitud…" Pero yo lloro tus manos, la ausencia

de tus manos en mi cintura que ha venido a ser, oh Narciso, como un ánfora rota.

*La madre*

¿Y qué podría deciros de él? Era más que hermoso, era la belleza. Mas la belleza huye al intentar describirla y apenas si podemos rodearla, dar vueltas en torno suyo como lobos hambrientos en rededor de un cordero. Así yo le tejía anillos de ternura con que vestir su voz. Pues tenía una voz queda, reposada y humilde cuando me preguntaba: "¡Oh, madre! ¿Cómo soy? Y era sencillo responder entonces: "Como el rumor en el bosque de la primera lluvia de verano, como el olor de las fresas en la tarde, como el pelaje tierno de una cabritilla".

Tenía un paso indeciso, titubeante, y su caminar hablaba a mi corazón como el de un potrillo a su madre.

De niño nunca se alejó mucho. Sentado en el suelo, mientras yo hilaba, permanecía dando vueltas entre sus dedos a algún guijo de río o, absorto, escuchaba el sonido misterioso de una caracola. Le gustaba, decía, oírme cantar. Entonces quedaba extasiado, con la nariz dilatada, como si mi canto le trajera el perfume de una tierra que jamás conoció.

Porque caminaba con la cabeza erguida y nunca reparó en ellas, Lamnis y Hera y Serimnia dicen que no era sensible al amor. Pero el amor es tacto y tacto es la belleza... bien deberían saberlo siendo hijas del alfarero. ¿Y cómo se atreven a hablar si nunca se acercaron a él?

Ahora nada importa. Ni él ni yo. Ni siquiera nuestro secreto, aquello que nos ligaba más fuerte que la sangre, más fuerte que la vida, más fuerte aún que la misma belleza. Porque ahora estoy sola ¿contaré lo que he callado tantos años? ¿Abatiré mi orgullo hasta confesar que yo tampoco creé la belleza? Pero

mi orgullo es alto y fuerte como el viento de octubre. Inasible también, como el viento. Ahora escucho el rumor de los que hablan de mi hijo, de la muerte de mi hijo, de la hermosura de mi hijo y, cuando oiga decir en voz bien alta lo que ahora musitan apenas: "era tan bello que llegó a enamorarse de su propia belleza"... no diré que parí un ser de luz condenado a la sombra. No, jamás confesaré que mi hijo era ciego.*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, núm. 17175. México, 16 de febrero de 1964, p. 7.

# Cuentos



Tres cuentos bíblicos

## I
## La abnegación

*Aconteció que Ben-Adad, rey de Siria, juntó todo su ejército y subió y puso cerco a la ciudad de Samaria... Y había cuatro hombres leprosos a la entrada de la puerta de la ciudad.*

Libro de los reyes.

Cuando el hambre se hubo enseñoreado de Samaria, cercada por los sirios, los cuatro leprosos que vivían al pie de la muralla tomaron consejo. Durante años habían permanecido junto a la gran puerta, porque el acceso a la ciudad les estaba vedado. Habían vivido duramente, de la misericordia o del descuido de la gente, pues la rapiña era fácil cuando los carros se detenían antes de pasar la gran puerta de Samaria. Para ellos fueron días de abundancia aquellos en que la ciudad se preparó para el largo sitio y por todos los caminos afluían provisiones de toda suerte. Mas luego se cerró la gran puerta y aquellos infelices tuvieron que buscar su alimento entre las hierbas ralas que crecían junto al foso. Por ello se dijeron uno a otro: —¿Para qué estaremos aquí hasta que muramos? Si tratamos de entrar en la ciudad moriremos lapidados o a causa del hambre que hay en ella. Si permanecemos aquí, de fijo, también pereceremos. Vamos, pues, pasémonos al ejército de los sirios y sean ellos quienes decidan nuestra vida o nuestra muerte.

Llegada que fue la noche, los cuatro leprosos abandonaron la gran puerta de Samaria y, sigilosamente, enderezaron sus pasos hacia el campo enemigo, cuidando de no ser vistos desde las murallas.

Mas el Señor Dios de Israel había enviado su poder al campamento de los sirios y hecho en él gran estruendo de modo que

el pavor se enseñoreó de los enemigos de su pueblo y huyeron precipitadamente, no cuidando de levantar el campo. Por ello, cuando los leprosos alcanzaron las primeras estancias de los sirios no vieron hombre en ellas. Y entrando en un pabellón comieron y bebieron y tomaron oro y plata y armas y vestidos y corrieron a esconder todo esto. Luego tornaron una y otra vez y de esta suerte juntaron gran botín en el escondite que habían señalado.

Pero antes de rayar el alba, ya cansados del esfuerzo, los cuatro leprosos se dijeron: —Volvamos a la ciudad y demos noticia de que el sitio ha sido levantado, pues no es justo que callemos tan buena nueva.

De modo que, tornando junto a las murallas, dieron voces clamando por ver al rey. Y aunque por su lepra eran señalados, el rey los hizo allegar ante sus ojos, pues las guerras trastruecan y mudan toda conveniencia. Y gozose el rey sobremanera al escuchar las nuevas y, luego que fueron comprobadas, mandó hacer gran fiesta en Samaria. Ordenó asimismo que los cuatro leprosos fueran ensalzados y no permitió que abandonaran la ciudad, pues declarados eran hijos predilectos de ella, por cuanto habían sido portadores de alegría.

Mas los cuatro leprosos tornaron a tomar consejo, temerosos de que aquellos honores les hicieran perder las riquezas que escondieran fuera del recinto de Samaria. Y así declararon al rey que, aunque pesarosos, declinaban sus mercedes en beneficio público pues, de quedarse, su lepra contaminaría la ciudad.

Eso dijeron y, por ello, fueron conducidos hasta la gran puerta con pompa y cortejo, con flautas y trompetas y arpas y cánticos del pueblo. Luego que fueron despedidos, el rey mandó que el nombre de los cuatro leprosos se grabara en tablas, para que su recuerdo fuera por siempre objeto de veneración.

...Y Samaria guardó así eterna memoria de su abnegación y sacrificio...

## II
## Jonás y la esperanza

*Pero Jonás se apesadumbró en extremo*
*y enojose... Ahora pues, oh Jehová*
*ruégote que me mates porque mejor*
*me es la muerte que la vida...*

Jonás, cap. IV.

Después que Jehová retiró el castigo prometido a la ciudad de Nínive, la que se arrepintiera a tiempo de sus pecados, Jonás, hijo de Amittai, comenzó a dar muestras de flaqueza de juicio.

En vano había huido de Jehová, quien le ordenara abandonar su aldea y marchar a Nínive, la ciudad grande, para anunciar su destrucción. En vano permaneció en el vientre del gran pez durante tres largos días con sus noches. En vano desobedeció a su Señor y rehuyó su mandato, no sintiendo en su carne arder la llama del profeta, y en vano también le había obedecido finalmente, puesto que la profecía no se había cumplido.

No osando regresar a su aldea ni tampoco entrar en la gran ciudad, por temor de verse acusado de falso profeta, Jonás permaneció en la choza que con sus manos levantara en las afueras de Nínive. Solo, sintiéndose abandonado de su Dios y de los hombres, dio en meditar con exceso. No tardó en tapiar el único ventanuco de su vivienda y, entrando en ella, cerró la puerta al mundo no hallando contento más que en la sombra.

Mas la misericordia de Jehová se compadeció del profeta. Una cegadora claridad resplandeció ante él y la voz del Señor de Israel tronó en sus oídos: —¿Haces bien en enojarte tanto? Sal a la luz, allégate a ella y goza de los días que te he contado.

Pero Jonás, tapándose los ojos con ambas manos, permaneció en su lugar. Y aunque lleno de espanto, respondió al Señor su Dios: —¡Oh, Jehová! No permitas que viva en temor, sino

en esperanza. Por cuanto desde el vientre de mi madre fui arrojado a la luz y cuando en ella me gozaba tu mano desató la tormenta sobre las aguas. La ova se enredó a mi cabeza, bajé hasta las raíces de los montes y me ocultaste en el vientre del gran pez, de cuya oscuridad luego me hiciste regresar al claro día. Empero, sé que aun he de entrar en el vientre de la tierra para aguardar tu luz. Y pues la noche pare al día, mas éste sólo logra un parto de tinieblas: ¿Habré de gozarme en la luz y no en la sombra? Permite, ¡oh, Jehová! que tu siervo permanezca en ella... ¡No me dejes sin esperanza!...

Y porque Jonás faltó a Jehová su Dios y mezcló agua en su vino y trastocó la esencia de las cosas, el Señor quitó su gloria resplandeciente de delante los ojos cerrados de Jonás... Y se hizo un gran silencio en las alturas... Y la simiente de Jonás fue barrida de la faz de la Tierra...

## III
## El pobre de espíritu

*Entonces dejándole todos sus discípulos,*
*huyeron. Empero un mancebillo le seguía*
*cubierto de una sábana sobre el cuerpo desnudo*
*y los mancebos le prendieron. Mas él,*
*dejando la sábana, se huyó de ellos desnudo.*

Evangelio, según san Marcos.

Cuando murió Jesús, Josías, hijo de Seneazar, vagó largo tiempo por las afueras de Jerusalén, entre Bethphage y Bethania, temeroso como un cabritillo que ha perdido su madre. Y así como llorara en su aldea de Corazín, cuando, harto de girar en círculos estrechos imitando el vuelo del águila en las alturas, se dejaba caer al suelo extenuado, así volvió a llorar ahora mansamente hasta vaciar su cuerpo de lágrimas. Porque era pobre de espíritu y no alcanzaba a comprender nada.

Y como se cumplieron los días de Pentecostés, Jasías subió a Jerusalén y halló a los galileos, discípulos de Jesús, cuya voz había seguido a distancia durante doce largos meses. Pero ya el Espíritu Santo los había llenado, descendiendo sobre ellos con gran estruendo y clamor y hablaban lenguas desconocidas de partos y medos, cretenses y capadocios, elamitas y egipcios. Y Josías lloró porque no alcanzaba a comprender nada.

Aconteció en aquellos días que Simón Pedro recordó al pueblo la profecía de Joel: “Derramaré de mi Espíritu sobre toda carne, y vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán. Y vuestros mancebos verán visiones...” Y un viento profético sopló sobre los jóvenes de Israel y así como el otoño desnuda al árbol de sus hojas, así arrancó el silencio de la boca de Josías. Porque soltó su lengua aunque nada comprendía.

Mas sucedió que los viejos, ancianos del consejo del Sanedrín, se turbaron en sus corazones y, olvidando lo que estaba escrito, unieron sus voces para clamar: —¿Acaso ahora han de ser los jóvenes quienes profeticen? ¡Mala cizaña sembró el Nazareno!...

Y Josías fue acusado y llevado ante el Sanedrín aunque apenas comprendía.

Voces fueron dadas y a Corazín mandaron por la madre del mancebo, la que estaba junto a su corazón. Empero, su testimonio no fue contado, pues su pasmo fue tan grande ante la locuacidad que fluía de su hijo como lo había sido ante el mutismo que antaño lo afligiera. Porque ¿hay algo en un hijo que no cause el asombro de su madre?

Y reunidos que fueron los sacerdotes y el magistrado del templo y los saduceos, los príncipes y los ancianos y los escribas, y Anás, príncipe de los sacerdotes, y Caifás y Juan y Alejandro y todos los que eran del linaje sacerdotal y haciéndole allegar en medio de ellos, le preguntaron —¿Con qué potestad o en qué nombre profetizas?

Oído lo cual, Josías recordó las palabras que una vez le habían encantado, porque su eco era dulce en su corazón. Y aunque nada comprendía dijo: —Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos. Bienaventurados los que lloran, porque ellos recibirán consolación.

Y viendo los servidores del templo que la razón de Josías era menguada, tomaron consejo y se dijeron: —Cerrémosle a preguntas, porque siendo su juicio flaco, fácilmente declarará lo que sea agradable en nuestros oídos.

Y Anás, príncipe de los sacerdotes, alzó la voz y preguntó a Josías: —¿Acaso te cuentas entre los seguidores de Jesús, al que algunos nombran el Cristo? ¿Acaso crees que el llamado Hijo del Hombre fuera también el Hijo de Dios?

Josías mecía la cabeza suavemente y, porque apenas comprendía, nada contestó, mas lloraba con mansedumbre.

—Llora y arrepiéntete —dijeron los sacerdotes— porque he aquí, ahora te es declarado que tu Dios fue sólo un hombre, un hombre de carne y hueso como nosotros, un hombre que sudó en la hora de su angustia y cuya sangre manó abundantemente de su costado... ¿O creerías, acaso, que ése fuera el comportamiento de un Dios?... Fue un hombre, Josías… tan sólo un hombre.

Y los sacerdotes, compadecidos del inocente, enjugaron sus lágrimas y lo dejaron marchar. Afuera, entre la muchedumbre indiferente, Josías caminaba y sus pasos martilleaban sus pensamientos. —Un hombre..., tan sólo un hombre...— el Hijo del Hombre al que siguiera por el encanto de su voz, cuyas palabras apenas comprendía. Un hombre que, en verdad, había escupido y sudado y sangrado como un hombre, lo que Josías había atestiguado con sus propios ojos, aquellos pobres ojos suyos que sólo sabían llorar... ¿Llorar?... Josías se detuvo porque un cuchillo, frío como el claror del alba, parecía hincarse en su cerebro. . . ¿Y Jesús?... ¿Había llorado Jesús?... Él no recordaba haberle visto derramar lágrimas... Jamás, ni siquiera en el huerto de los olivos, en la hora de su angustia. ¡Llorar!... Pero... ¿Acaso lloran los dioses?

Josías sonreía ahora, ya en el camino de Corazín, ligero como el ciervo sobre los collados... porque era pobre de espíritu y apenas si alcanzaba a comprender.*

* “Diorama de la Cultura”, supl. cultural de *Excélsior*. Año. XLIII, t. V. México, 27 de septiembre de 1959, pp. 2-3.

Tres contes bíblics

# I
# L'abnegació*

*Succeí que Ben-Adad, rei de Siria, aplegà*
*el seu exèrcit i posà setge a la ciutat de Samària...*
*I hi havia quatre leprosos a l'entrada*
*del portal de la ciutat...*

II Llibre dels Reis.

Quan la fam s'hagué ensenyorit de Samària, voltada pels sirians, els quatre leprosos que vivien al peu de la muralla prengueren consell. Durant anys havien romàs al peu, de la gran porta, perquè l'accés a la ciutat els era prohibit. Havien viscut de la misericòrdia i de la badoqueria de la gent, car el robatori els era fàcil quan els carros s'aturaven abans d'entrar per la portalada de Samària. D'abundor foren per als quatre desgraciats els dies que la ciutat es preparà a sofrir el llarg setge i durant els quals les més variades provisions arribaren per tots els camins. Després, però, es tarncà la gran porta i aquells dissortats hagueren de cercar llur aliment en les poques herbes que creixien prop del fossat. Per això es digueren l'un a l'altre: "Per qué restarací fins que ens morim? Si provem d'entrar a la ciutat morirem apedregats o bé de resultes de la fam que hi ha allà dins. Si restemací, de segur també morirem. Anem-nos-en, doncs; passem-nos a l'exèrcit deis sirians i que siguin ells qui decideixin si hem de viure o morir".

En fer-se fosc, els quatre leprosos abandonaren el portal de Samària i, a la quieta, sense fer remor, s'encaminaren al camp enemic, anant en compte de no ésser vistos des de les muralles.

Però el Senyor Déu d'Israel havia menat el seu poder damunt el campament deis sirians ocasionant tal terrabastall que la paüra

* Publicados por la autora. Trad. del castellano por Joan Rosingol.





s'apoderà dels enemics del seu poble obligant-los a fugir precipitadament, sense preocupar-se de plegar les tendes.

Fou per això que quan els leprosos hi arribaren es trobaren que no hi havia ningú. I entrant en un pavelló s'atiparen de menjar i de beure, prengueren or i plata, armes i vestits, els quals foren amagats a corre-cuita. Després hi tornaren una i una altra vegada, i d'aquesta manera aplegaren un gran botí en l'arnagatall que havien assenyalat.

Abans de clarejar el dia, i cansats de l'esforç. realitzat, els quatre leprosos es digueren: —"Tornem a la ciutat i notifiquem-los que el setge és aixecat, car no és pas just de callar tan bona nova".

Retornant al peu de les muralles, a grans crits, reclamaren la presència del rei. Amb tot i que estaven marcats per la seva terrible malura, el rei els volgué al seu davant, puix que ja és sabut que les guerres capgiren i muden totes les conveniències. S'omplí de goig el rei en gran manera en escoltar les bones noves, i, després que foren comprovades, manà de celebrar una gran festa. Al mateix temps ordenà que els leprosos fossin homenatjats, no permetent que abandonessin la ciutat, de la qual foren declarats filis predilectes a mèrit d'haver estat portadors de joia i d'alegria.

Els quatre leprosos tornaren a celebrar consell, temerosos que aquells honors els fessin perdre les riqueses que havien amagat al defora del recinte de Samària. I així declararen al rei que, amb tot i saber-los greu, renunciaven a tals mercès en benefici de tothom, puix que si restaven llur malura s'escamparia arreu.

Això digueren i per això foren acompanyats fins a la gran porta de la ciutat al so de flautes i trompetes i arpes i dels càntics de tot el poble. Un cop foren acomiadats, el rei manà que el nom deis quatre leprosos fos esculpit a pedra perquè llur record fos per a sempre motiu de veneració.

I Samària guardà així eterna memòria de llur abnegació i sacrifici.

## II
## Jonàs i l'esperança

*Jonàs, però, apenadíssim, s'enutja ...*
*Ara, Jehovà, et prego, doncs, que em matis,*
*car millor m'és la mort que no pas la vida.*

Jonàs cap. IV.

Després que Jehovà retirà el cástig promès a la ciutat de Nínive, que s'havia penedit a temps dels seus pecats, Jonàs, fill d'Amittai, començà a donar mostres de flaquesa mental.

Endebades havia fugit de Jehovà, el qual li havia manat de deixar la seva vila i de marxar a Nínive, la ciutat gran, per tal d'anunciar la seva destrucció. Endebades restà dins el ventre del gran peix durant tres llargs dies amb les seves nits. Endebades desobeí el seu Senyor i refusà el seu manament no sentint cremar en la seva carn la flama del profeta, i endebades també l'havia obeit, finalment, puix que la profecia no s'havia acomplert.

Sense atrevir-se de retornar al seu llogarret ni tampoc d'entrar a la gran ciutat, tement veure's acusat de mal profeta, Jonàs restà a la barraca que havia fet amb les seves mans al defora de Nínive. Tot sol i sentint-se abandonat pel seu Déu i pels homes, es donà a la meditació amb escreix. Poc va trigar a tapar l'única finestrota de la seva llar i, entrant-hi, tancà la porta al món no sentint-se feliç, d'altra manera que a les fosques.

La misericòrdia de Jehovà, però, es compadi del profeta. Una enlluernadora claredat resplendí davant seu i la veu del Senyor d'Israel retronà a les seves oïdes: —"Fas bé d'enutjar-tetant? Surt a la llum, rabeja't en ella i frueix dels dies que t'he comptat..."

Mes Jonàs, tapant-se els ulls amb les mans, restà en son lloc. I encara que pie de paüra contestà al seu Senyor Déu: —"Oh Jehovà! No permetis que visqui en temor sinó en esperança. Des

que vaig eixir del ventre de la meva mare i vaig ésser gitat a la llum i quan m'hi rabejava, la teva mà desencadenà la tempesta damunt les aigües. L'alga poderosa s'enredà en mon cap, vaig baixar fins a les arrels de les muntanyes i em vas amagar dins el ventre del gran peix, de la foscúria del qual em retornares al dia clar. Però sé que encara he d'entrar al ventre de la térra per a esperar la teva llum. I així com la nit engendra el día, mentre que aquest sols aconsegueix un part de tenebres: ¿Hauré de rabejar-me en la llum i no en la fosca? Permet, oh Jehovà! que el teu servent resti en ella ... No em deixis sense esperança ...!"

I perquè Jonàs mancà a Jehovà, el seu Déu, i barrejà aigua al seu vi i trastocà l'essència de les coses, el Senyor tragué la seva glòria resplendent del davant deis ulls clucs de Jonàs... I es féu un l'í gran silenci a les altures... I la llavor de Jonàs fou esborrada de la faç de la terra...

## III
## El pobre d'esperit

*Llavors, deixant-lo tots els seus deixebles,*
*fugiren. Però, un minyonet el seguia*
*només cobert per un llençol el seu cos nú,*
*i els minyons l'agafa-ren. Pero ell, deixant*
*el llençol, en fugí despullat...*

l'Evangeli, segons sant Marc.

Quan morí Jesús, Josies, fill de Seneazar, per llarg temps vagarejá pels defores de Jerusalem, entre Bethphagé i Bethània, temerós com un cabridet que hagués perdut la mare. I així com havia plorat en el seu llogarret de Corazín quan, tip de voltar en cercles estrets estrafent el vol de l'àliga a les altures, es deixava caure a terra extenuat, de la mateixa manera tornà ara a plorar, mansament, fins a buidar el seu cos de llàgrimes. Perquè era pobre d'esperit i no arribava a comprendre res.

I en complir-se els dies de Pentecostés, Josies pujà a Jerusalem i trobà els Galileus, deixebles de Jesús, la veu deis quals havia seguit de lluny durant dotze llargs mesos. Però ja l'Esperit Sant els havia omplert, descendint damunt seu amb gran estrèpit i clamor, i parlaven llengües desconegudes de parts i cretencs, medes i capadocis, elamites i egipcis. I Josies plorà perquè no encertava a comprendre res.

I esdevingué que en aquells dies que Simó Pere recordà al poble la profecia de Joel: —"Abocaré el meu Esperit damunt tota carn, i els vostres fills i les vostres filles profetitzaran. I els vostres donzells veuran visions..." I un vent profètic bufà damunt els joves d'Israel, i així com la tardor despulla 1'arbre de les seves fulles, així arrencá el silenci de la boca de Josies. Perquè se n'anà de la llengua encara que res no comprenia.

Mes succeí que els vells venerables del Consell del Senedrí, es torbaren en llurs cors i, oblidant allò que estava escrit, ajuntaren llurs veus per a dir: —"Es que ara han d'èsser els joves els que profetitzin? Mala llavor va sembrar el Natzarè!"

I Josies fou acusat i portat davant el Senedrí, encara que amb prou feines ho comprenia.

Veus foren donades i a Corazín anaren per la mare del minyó, la qual estava prop del seu cor. Però el seu testimoni no fou comptat, car el seu pasme fou tan gran davant l'eloqüència del seu fill com ho havia estat davant el mutisme que abans l'afligia. Perquè, ¿hi ha res en un fill que no causi l'admiració de la seva mare?

I un cop reunits els sacerdots i el magistrat del temple i els Saducis, els prínceps i els ancians i els escribes, i Anàs, príncep deis sacerdots, i Caifàs i Joan i Alexandre i tots els que eren de nissaga sacerdotal, i fent-lo comparéixer enmig d'ells ü preguntaren: —"Amb quina potestat i en nom de qui profetitzes?"

En sentir això, Josies recordà les paraules que una vegada l'havien meravellat, car el seu ressó era dolç en el seu cor. I amb tot i que res no comprenia, digué: —"Benaventurats els pobres d'esperit, car d'ells és el regne dels cels. Benaventurats els que ploren, perquè ells n'hauran consol".

I veient els servidors del temple que la raó de Josies era minvada, prengueren consell i van dir-se: —"Acorralem-lo a preguntes, car essent dèbil el seu juí declararà fàcilment allò que sigui agradable a les nostres oïdes".

I Anàs, príncep dels sacerdots, amb veu potent pregunta a Josies: —"Potser ets un deis seguidors de Jesús, a qui alguns anomenen Crist? Potser creus que l'anomenat Fill de l'Home era també el Fill de Deu?"

Josies brandava el cap suaument i, com que amb prou feines ho comprenia, no contestà res, i només plorava amb humilitat.

—“Plora i arrepenteix-te —digueren els sacerdots—, perquè ara se t’ha dit que fou només el teu Déu un home, un home de carn i ossos com nosaltres, un home que suà a la seva hora d’an-goixa i del costat del qual rajà la sang en abundor... O creies, potser, que fóra aquest el comportament d’un Déu... Fou un home, Josies... només un home”.

I els sacerdots, compadits de l’innocent, eixu-garen les seves llàgrimes i el deixaren marxar.

Al defora, enmig de la multitud indiferent, Josies caminava i els seus passos martellejaven els seus pensaments. —“Un home... un home, només ... El Fill de 1’Home, a qui seguí per l’encís de la seva veu, les paraules del qual amb prou feines comprenia. Un home que, de debò, havia escupit i suat i sagnat com un home, les quals coses Josies havia vist amb els seus propis ulls, aquells pobres ulls que només sabien plorar... Plorar?... Josies s’aturà perquè un ganivet, fred corn la claror de l’albada, semblava clavar-se-li al cervell... “I Jesús? Havia plorat Jesús?... Ell no recordava pas haver-ho vist... Mai, ni tan sols a l’hort de les oliveres, a l’hora de la seva angoixa. Plorar!... Però... Es que ploren els déus?”

Josies somreia, ara, ja camí de Corazín, lleuger com un cérvol a les cingleres... Perquè era pobre d’esperit i tot just arribava a comprendre-ho.*

* *Orfeó Català. Portantveu dels catalans de Mèxic*, núm. 10. Año 1. 1 de enero de 1963.

# Prólogos

## Tres poetas persas

*Sea la poesía tu sola pasión*
*y las pasiones te dicten tu poesía.*

Estos breves versos del "Diván-Al-Hamasa" explicarían por sí solos a casi todos los viejos poetas persas: pasión y vida, poesía y pasión, ritmo alterno que perdura a través de los siglos y da a esa antiquísima lírica un sabor que se nos antoja de modernidad y que no es más que el de los valores eternos de los temas poéticos por excelencia.

Los poetas persas han cantado la angustia del hombre ante la gran incertidumbre de la vida y de la muerte; el ansia de amor capaz de ennoblecerlo; la búsqueda del olvido a través del placer; la efímera belleza de la rosa... temas eternos de la poesía que ellos, antes que nadie, supieron tratar con gracia y delicadeza tales que aún hoy, a la distancia de ocho, nueve o diez siglos, siguen conmoviéndonos. A pesar de leerlos en traducciones de traducciones (del persa al francés o inglés y de estos idiomas al castellano) la voz de los poetas de Persia, eco de un eco, llega viva todavía hasta nosotros. Hay en ellos una profundidad, una hondura que los inclina hacia un agnosticismo teñido de fina ironía; agnosticismo que perdura incluso en aquellos poetas persas que pertenecieron a la secta mahometana sufita cuya doctrina mística, muy arraigada en Persia, profesaba la creencia en un mundo emanado de Dios.

Esa hondura filosófica de la poesía persa le da un carácter distintivo del resto de la lírica del Islam. Quizás podamos explicarla por la idiosincrasia del pueblo persa y por la persistencia, en pleno mahometismo, de las doctrinas de Zoroastro. El

zoroastrismo había florecido en la vieja Persia desde el siglo VI a. C. hasta el año 651 de nuestra era en que sufrió una extinción parcial a causa del mahometismo. Muchas de sus creencias no tuvieron dificultad en adaptarse a la nueva religión pues eran, en cierto modo, afines: el monoteísmo y la obligación de practicar la hospitalidad y la filantropía. Otras quedaron abolidas, como la que aconsejaba benevolencia con los pueblos que practicaban el politeísmo y la idolatría. De todas las doctrinas de Zoroastro, quizás la única enclavada en el alma de los persas, de donde no podrían arrancarla todos los versículos del *Alcorán* juntos, fue aquella que indicaba benevolencia y tolerancia hacia las prácticas licenciosas de otros pueblos. Esta semilla de tolerancia, que llevaba escondida la plena aceptación del placer, es la que veremos fructificar en la poesía persa y extenderse luego por todos los países de dominación árabe hasta culminar en los poetas árabes de Sicilia y, muy especialmente, en los hispano-arábigos de los siglos XII y XIII. Ya en estos últimos, la poesía erótica alcanza los mayores refinamientos de lenguaje. Los árabes fueron maestros en el arte de sutilizar el sentimiento amoroso, mas su poesía, llena de sensualidad, está ya lejos del pensamiento persa. Basta comparar la siguiente poesía de Ben Ammar, poeta hispano-arábigo del siglo XI:

¡Cuántas noches pasé deliciosamente
junto a un recodo del río, con una doncella
que emulaba la curva de la corriente!
Pasaba el tiempo escanciando el vino de su mirada,
otras veces el de su vaso, otras el de su boca.

con la que Omar Khayyam escribió sobre un tema parecido:

Nada me interesa ya. ¡Levántate para brindarme vino!
Tu boca, esta noche, es la rosa más bella del mundo...

Escancia vino... ¡Que sea carmín como tus mejillas
y mis remordimientos ligeros como tus bucles!

La vieja poesía del Irán se mantiene todavía viva entre los persas. Siglo tras siglo los rapsodas han ido cantando en las plazas públicas las maravillosas historias del *Libro de los reyes*, de Firduzi. Los niños iraneses aprenden a deletrear en las páginas del *Jardín de las rosas*, de Saadi; las gacelas de Hafiz son para los enamorados persas lo que fueron las rimas de Bécquer para nuestros abuelos, y las breves cuartetas de Omar Khayyam siguen, hoy como entonces, hallando eco en el corazón de las minorías selectas.

Si consideramos que el *Libro de los reyes* de Firduzi (el más antiguo de los poetas citados) fue escrito unos doscientos años antes de que se escribiera el *Cantar de Mío Cid* o la *Canción de Rolando*, no deja de asombrar esa fidelidad de un pueblo a sus viejos poetas.

Firduzi, nacido en Tus hacia el año 935, vivió muchos años en la corte de Ghazma bajo la protección del sultán Mahamud. Escribió su largo poema convencido de obtener una jugosa recompensa, pero la generosidad de su señor estuvo muy por debajo de sus esperanzas, por lo que el poeta abandonó la corte y escribió una dura sátira contra el sultán. Por aquellos días, Avicena tuvo que refugiarse en la casa de otro poeta persa, Kabus Ben Wasgmir, para escapar de los verdugos de aquel mismo sultán. Y es curioso comprobar que entonces como ahora se permitía a los poetas lo que no se excusaba en los sabios. Avicena fue perseguido sañudamente mientras Firduzi acababa sus días sin ser molestado.

El *Libro de los reyes*, epopeya nacional del pueblo persa, goza de enorme popularidad en el Irán y ha sido traducido a varios idiomas. Está formado por una serie de poemas que cantan las leyendas y hazañas de los persas. El poeta despliega en sus ver-

sos toda la magnificencia de imágenes característica de la lírica del Irán y aún hoy, a través de diez siglos, resuenan todavía los versos con que Firduzi alude, orgullosamente, a su poesía:

Las casas y palacios de estos días
se hundirán con los soles y aguaceros,
pero ni lluvia ni calores harán mella
en el templo-palacio de mis versos.

La poesía persa adolece, desde sus comienzos, de cierto rebuscamiento, de un preciosismo excesivo que podríamos señalar como afín al culteranismo español, del que sólo llegará a liberarse por completo Omar Khayyam.

En el año 968, nace en el Kurasán, Abu Said, cuyas cuartetas son célebres en la literatura universal. Said es notable por la elegancia de sus metáforas y bien puede decirse que su poesía se adelanta en varios siglos al "gongorismo":

Le pregunté: ¿a quién harás el don de ti misma,
   oh adornada?
Me contestó: a mí misma porque yo soy la única.
Yo soy el amor, el amante y la amada.
Yo soy el espejo, la belleza y la visión.

Firduzi y Abu Said preparan el florecimiento de la poesía persa que habrá de alcanzar su apogeo con Khayyam, Saadi y Hafiz. Muchos de los grandes poetas persas pertenecieron a la secta religiosa sufita. El sufismo surgió hacia el siglo VII y muy pronto se extendió por todo el Islam, proclamándose como la verdadera filosofía musulmana. De difícil definición, el sufismo aparece ante nuestros ojos de occidentales como una doctrina heterodoxa de librepensadores y panteístas. Mantiene que Dios está en todas las cosas, que no existe diferencia entre el bien

y el mal puesto que ambos son parte de la unidad y que no puede haber castigos ni penas en el más allá porque esto sería indigno de la misericordia divina. Los sufitas, en su afán de adueñarse de la obra de los grandes poetas, han introducido variantes y adulteraciones en muchas de las copias. De los tres poetas que vamos a tratar en esta selección, Omar Khayyam fue agnóstico, como él mismo proclama repetidamente en sus versos; Saadi fue sufí después de haber estudiado el brahamanismo, y Hafiz perteneció a la secta, aunque, en verdad, si espigamos en sus poemas, nos harán sonreír versos tan poco impregnados de misticismo como el que aconseja: "No dejes para mañana el placer de hoy".

La mayoría de los poetas místicos persas emplea un lenguaje simbólico que muy a menudo se presta a confusiones. Para los sufís, la beldad de ojos negros y sedosos cabellos es la divinidad o la religión; el "vino" es la verdad y la "embriaguez" es el éxtasis religioso. Más tarde, los poetas hispano-arábigos cantarán la belleza de jóvenes adolescentes, generalmente designados con el nombre de "coperos" con el que sustituyen el de la mujer amada que por pudor omiten.

Cuando leemos el *Rubáiyát*, de Omar Khayyam, el maravilloso cantor del vino y el amor, nos hallamos en un clima muy diferente. El vino de Khayyam es el zumo real de las uvas; la amada es una mujer de carne y hueso, y si por sus versos cruza la figura delicada de un adolescente, no se trata jamás de un símbolo sino de una realidad.

Omar Khayyam es el fruto maduro de la civilización persa, la más refinada del mundo. Gran matemático, filósofo profundo y delicado poeta, su figura destaca con la fuerza de las grandes personalidades de la historia. Nacido en el Kurasán en 1040 (433 de la hégira) murió, según asegura la tradición, en 1123. Su nombre completo era Ghiaz-ed-din Abul Teda Omar ibn-Ibrahim-al Khayyam. Como este último nombre significa

"el que fabrica tiendas", algunos opinan que ése debió ser el oficio que tuvo antes de dedicarse a las ciencias y la literatura, aunque esto es bien dudoso, ya que la cultura que poseía era muy vasta para haber sido adquirida tardíamente. Se sabe que estudió en el colegio de la ciudad de Nishapur, en donde tuvo como maestro a Muaffik-eddin, uno de los sabios del mundo arábigo, y contrajo amistad con dos jóvenes, condiscípulos suyos, que serían famosos con el tiempo: Hassan Sabbah, el temido "Viejo de la Montaña", jefe de la misteriosa secta religiosa de los hachisinos (o bebedores de hachis, de donde deriva la palabra asesino), y Nizam-ol-Molk que sería gran visir del sultán Alp Arslam. La protección de este último le dejó tiempo libre para dedicarse al estudio de las matemáticas y la astronomía y para escribir diversas obras científicas. Obtuvo una pensión y el cargo de director del observatorio astronómico de Merv, y durante esos años la obra de Khayyam fue muy fecunda. A él se debe la reforma del calendario musulmán, obra que muchos consideran superior a la que, siglos después, emprendería el papa Gregorio XIII al reformar el calendario juliano. Khayyam fijó el comienzo de la era seldjúcida el 15 de marzo de 1079.

Hombre de interés abierto a todas las cosas, el nombre de Khayyam brilló entre los matemáticos, exégetas, jurisperitos, astrónomos, poetas e, incluso, médicos de su época. Su obra fue extensa y variada, compuso las célebres tablas astronómicas llamadas Zij-I-Malik en honor del sultán, un manual de ciencias naturales, una obra de metafísica y varias de matemáticas, entre ellas *Algunas dificultades de las definiciones de Euclides*, y un tratado de álgebra que, sin duda, fue la contribución más grande de su tiempo al estudio de esta disciplina. Omar Khayyam fue el primero que intentó clasificar científicamente ecuaciones de primer grado y su obra científica es precursora de muchos estudios posteriores. Pero su fama está fincada en un

puñado de versos de depurada sensualidad y forma impecable en los que logró volcar la inmensidad de su pensamiento en la brevedad de una cuarteta.

Khayyam dejó escritas más de cuatrocientas cuartetas, compiladas en el *Rubáiyát* (en persa, "rubaí" significa cuarteta). Estos brevísimos poemas en los que, tradicionalmente, el primero, segundo y tercer versos deben rimar, exigen del poeta una rigurosa concisión para expresar una idea o un sentimiento. Creemos que la magia de Khayyam reside en que difícilmente podría decirse más con menos palabras.

Omar Khayyam vivió en una época de fanatismo e intolerancia y asombra su valentía para declarar su profundo escepticismo y su repugnancia para admitir ciegamente lo que no se podía probar. Su falta de prejuicios religiosos es absoluta y su mensaje amargo, como son amargas las palabras del Eclesiastés afirmando la vanidad del mundo, como lo son las de Sócrates al declarar "sólo sé que no sé nada", como lo han sido y serán las del hombre ante la gran incógnita de su destino:

> Mi corazón nunca estuvo privado de la ciencia
> y muy pocos secretos dejé de comprender.
> Durante setenta y dos años, día y noche, he meditado
> y he comprendido, al fin, que nada comprendí.

Pero Khayyam, pese a su angustia, se esfuerza en sonreír. Él mismo nos dice: "Disimulo mi tristeza como las aves que se ocultan para morir", y sigue los pasos de Epicuro cultivando el goce estético de los sentidos como única tierra firme donde anclar su incertidumbre.

Khayyam es el poeta del vino, "el mago omnipotente que puede transportarte a la región del olvido" y cuando habla de él creemos percibir aquella sonrisa con que cruzó por la historia:

Bebo vino y para el iniciado
mi orgía es bien sencilla:
Dios sabía, desde el Primer Día,
que había de beber...
¡si dejara de hacerla la ciencia
divina sería ignorancia!

Khayyam es también el poeta del amor. Cantor infatigable del placer, nos asombra en ocasiones con un sentimiento romántico que nos parece más propio de Wherther que de un persa del siglo XI:

¡Recibí el golpe esperado!
Mi amada me abandonó.
Mientras la tuve era fácil
despreciar el amor
y exaltar todos los renunciamientos.
Cerca de tu amada ¡ay Khayyam!
¡qué solo estabas!
¿Comprendes? Se fue para que tú
pudieras refugiarte en ella...

Dice la leyenda que Omar Khayyam murió mientras leía un tratado de metafísica de Avicena, y que él mismo había dictado su epitafio, pocos días antes de su muerte, al decirle a su discípulo predilecto: “Mi tumba estará donde el viento del norte pueda cubrirla de rosas deshojadas”.

En 1141, un siglo después del nacimiento de Omar Khayyam, nace en Ganga el poeta romántico de los persas y maestro indiscutible de Saadi, Nizam, el cual, a pesar de haber comenzado a escribir en la edad madura, supo dar a su poesía un tierno aliento juvenil. Algunas de sus obras hubieran podido inspirar los dramas románticos de la literatura europea. Es famosa su *Laila y Magnum*, predecesora de *Romeo y Julieta* ya

que trata de los amores infortunados de una pareja que se ve forzada a separarse debido a los odios existentes entre sus familias y que sólo en la muerte encuentra la deseada unión.

*Laila y Magnum* fue muy popular en la antigua Persia y continuamente hallamos referencias a esta obra en los poetas posteriores a Nizam. El gran Saadi, con su fina ironía, dirá más tarde: "Si Laila y Magnum volvieran a la tierra sabrían que la vida es breve y jamás aceptarían separarse".

Saadi nació en Shiraz, la región de las rosas, en 1184. Su verdadero nombre fue Mocherif-ed-din, pero por ser hijo de un alto oficial del príncipe Saad, desde niño le llamaron Saadi, es decir, el favorito de Saad. Muy joven marchó a Bagdad en donde estudió en la universidad Nizhamiya, la más antigua del mundo. Durante su larga vida —murió en 1291— fue testigo presencial de los principales acontecimientos de su época. Cuando se hallaba en Jerusalén cayó prisionero de los cruzados cristianos, quienes le obligaron a trabajar en las fortificaciones de la plaza. El propio Saadi relata cómo, en esa ocasión, no pudiendo pagar el elevado rescate que pedían por él, un comerciante de Alep le facilitó el dinero y no sólo le entregó la libertad sino, también, su hija en matrimonio, además de una dote de cien monedas de oro. Aunque, al decir del poeta, la joven era muy bella, Saadi, celoso de su independencia, la repudió pronto y la devolvió a su padre junto con el dinero y un hermoso poema en el que explicaba el valor que la libertad tiene para el hombre que la siente como el valor más preciado. Viajero incansable, Saadi llegó hasta la India, en donde se inició en el brahamanismo y recorrió los principales países del Islam con el deseo de escuchar en sus fuentes originales la poesía árabe de la época anterior al Corán. Estas poesías, recogidas en los "divanes" o libros de poemas, eran las célebres "kasidas", composiciones en las que los guerreros cantaban sus amores, sus triunfos y sus derrotas y las llamadas "gacelas", breves poe-

sías eróticas que sorprenden por el atrevimiento de sus imágenes y su gran belleza descriptiva.

La poesía primitiva de los árabes ejerció gran influencia en la lírica persa y su sensualidad fue, quizás, el factor de equilibrio necesario al pensamiento filosófico que siempre se entreteje en la vieja poesía del Irán.

Aunque afiliado al sufismo, Saadi supo combinar en su poesía el simbolismo místico y el realismo filosófico propios de la raza persa, y si bien no posee el alcance universal de Omar Khayyam, nos atrae por la delicadeza y gracia de sus imágenes, así como por la fina agudeza de sus observaciones. Escribió el *Golestán* (el jardín de las rosas) en prosa y el *Bostan* (el vergel) en verso. En ambas obras resalta su filosofía de índole práctica que expresa con estos versos:

Enciende el fuego del amor día y noche;
secreto y amor jamás se avienen...
Si no quieres desgarrar tu sueño
cierra los ojos...

Doolet Sha, el primer biógrafo de Saadi, asegura que el poeta vivió ciento siete años, de los cuales "empleó treinta en el estudio, treinta en recorrer el mundo y los restantes en seguir las huellas de los amantes del ideal..." Se sabe que pasó sus últimos años retirado en una ermita en las afueras de Shiraz.

Las "kasidas" y "gacelas" de la literatura árabe preislámica (revividas en nuestros días por Federico García Lorca) tuvieron en el poeta persa Hafiz su máximo exponente. Hafiz, uno de los más grandes líricos de Persia y quizás del mundo, nació en Shiraz, en el sur de Persia, hacia 1325 y murió en 1388. Hafiz significa "el dotado de gran memoria", sobrenombre que le pusieron porque, según la tradición, podía recitar el Corán de memoria sin olvidarse de un solo versículo. Su verdadero

nombre fue Kwaja Shams-ud-din Mohammed o "Mohammed, sol de la religión". Desde muy joven, las dotes poéticas de Hafiz le ganaron mecenazgos de los grandes nobles persas, quienes le dieron ayuda y amistad. En honor suyo se fundó una institución de carácter teológico en la que dio cátedra de Teología y de Derecho, pero su libre modo de pensar y su quizás aún más libre modo de vivir, unidos a su total desprecio por la hipocresía religiosa de muchos de sus contemporáneos, hicieron que no durara mucho en aquel puesto.

El talento poético de Hafiz era tan comentado en vida del poeta que un príncipe de la dinastía bahamánida le invitó a visitar su corte en la India. Hafiz se puso en marcha pero, a medio camino, el temor a las enfermedades y a lo desconocido le hicieron regresar a su tierra. A modo de excusa escribió un maravilloso poema en honor del que no llegó a ser su real mecenas. Hafiz compuso kasidas, hitas y gacelas no sólo perfectas desde el punto de vista técnico, sino por la frescura de sus imágenes y su extraña belleza sensual, no exenta de sentimiento religioso. A su muerte, en 1388, su amigo Gulandan reunió y publicó sus poesías. Las gacelas de Hafiz son de una belleza incomparable; impregnadas de sensualidad, siguen la pauta de la lírica persa que siempre deja adivinar tras el hombre que siente, al hombre que piensa. Estas breves composiciones no suelen pasar de treinta versos y con frecuencia alcanzan muchos menos; la costumbre quiere que el nombre del poeta aparezca siempre al final del poema.

La poesía de Hafiz, como la de Khayyam, tiene un dejo de modernidad porque se apoya en los valores eternos. Como un precursor de *Fausto*, encontramos en *El amante viejo* de Hafiz la dolorosa melancolía del tiempo irreversible:

¡Oh viento! ¡Tráeme el olor de la calle donde habita!
Estoy enfermo, languidezco; ese perfume aliviará mi alma.

Derrama sobre mi seco corazón el bálsamo del deseo;
tráeme un poco del polvo del umbral de su puerta.
Estoy luchando con mi propio corazón...
haz que termine el combate dándome el arco de sus cejas
y las flechas de su mirada.
He envejecido en la pobreza, en la soledad y en el dolor.
¡Que su mano de muchacha me llene una copa de vino!
Que sirva también a los que quieran renunciar
a la alegría de la vida unas copas de vino...
¡Si ellos las rechazan, yo las tomaré!

A orillas del río Buknadad existe un viejo jardín de altas tapias encaladas, aromado de rosales y naranjos en el que, a usanza árabe, los surtidores tejen su canto entrecortado y hay también un ciprés, un viejo árbol erecto que la tradición asegura haber sido plantado por Hafiz. Allí está la tumba del poeta, lugar de peregrinaje, jardín de paz que originalmente fue destinado a él solo y que hoy reúne las tumbas de los admiradores del poeta que pidieron ser enterrados junto a él y que parecen mantener, en sueños, el diálogo de quienes en vida tuvieron una sola pasión: la poesía.

La antigua poesía de los persas, nervio y médula de una vieja raza, ha sobrevivido a los azares de diez siglos. El pensamiento persa, delicadamente realista, brilla todavía como siguen refulgiendo las cúpulas esmaltadas de Ispahán. En ese atormentado Irán de nuestros días, rompeolas del siglo, quizás haya todavía algún "jardín de las rosas", algún remanso de paz al amparo de las viejas mezquitas, algunos hombres con mentalidad de sabios y alma de poetas que aún mediten sobre las viejas estrofas del *Rubáiyát*:

He aquí la única verdad: peones somos
de la misteriosa partida de ajedrez
que juega Dios.

Nos mueve, nos detiene, nos avanza
y nos arroja, después, a la caja de la nada.*

* *Tres poetas persas*. Selección, versión del francés al castellano y prólogo de Nuria Parés. México, Oasis, 1964. (Colección Literaria Servet, 14) Fue publicado previamente en "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, Sección Águila y Sol. México, 14 de septiembre de 1958, con el título "Los poetas del antiguo Irán", p. 4.

## Rainer Maria Rilke

Intentar definir a Rilke es querer ponerle vallas al viento. Como él, Rilke salta, se arremolina y gira, juguetea y huye, golpea en todas las puertas, gime, ríe y ondea en las cimas más altas, canta en nosotros y fuera de nosotros y, como él, es inaprensible. Viento de otoño, melancólico siempre, que arrastra su puñado de hojas secas, oro viejo, anhelos, ilusiones, temores y recuerdos y el polvo de las grandes ciudades en donde transcurrió la vida del poeta.

Fallecido en el primer cuarto de este siglo, Rainer Maria Rilke es ya uno de los clásicos de la literatura universal y su influencia en la poesía contemporánea (principalmente en la española) es enorme. Aún está por hacerse una "genealogía de los ángeles", una historia de esa temática angelical que arranca, precisamente, de Rilke, pasa por Cocteau y estalla en la poesía contemporánea de Alberti, de García Lorca o, más recientemente, en la de Blas de Otero.

> Todo ángel es terrible, pues lo bello
> no es más que ese grado de lo terrible
> que todavía podemos soportar...

Así, Rainer Maria Rilke siente la belleza como algo doloroso, las alas del ángel terrible cuyo roce, paradójicamente, sólo pueden gozar aquellos que tienen capacidad para sufrir.

Rainer Maria Rilke nació en Praga, en el seno de una familia austriaca que, repetidamente, se había visto obligada a emigrar de su país de origen. Conocemos muy poco de la trayectoria vital del poeta pero sí sabemos que, muy joven, fue destinado

por sus padres a la carrera de las armas. Adolescente todavía, Rilke decidió abandonar la Escuela de Cadetes y rebelarse contra la imposición familiar que tanto repugnaba a su sensibilidad. A partir de este momento no tuvo más afán que la poesía, goce y dolor que le llevaría de logro en logro, de superación en superación, pues Rilke no fue poeta de los que nacen sino de los que se hacen en la búsqueda constante de la belleza y en un candente inquirir la esencia de las cosas. Es fácil, por ello, observar en su obra esta ascensión que va desde sus primeras poesías, de sencillo lirismo, hasta las que escribió en su madurez, cuyo rigor trascendente apenas queda velado por la peculiar melancolía del poeta.

Rilke estudió en las universidades de Praga, Munich y Berlín. En su juventud formó parte del grupo de intelectuales que animaba la revista *Blätter für die Kunst* y que constituía la vanguardia de los países de habla germánica. Participó en los ideales estéticos que, muy influidos por la literatura francesa de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, se esforzaban en dominar el gusto socializante, que se apoyaba en la literatura naturalista y rendía culto a la desorbitada concepción del hombre que Nietzche había alentado.

Rainer Maria Rilke vivió una época trascendental por el fermento que latía en las artes, torbellino de ideas estéticas y filosóficas, en el que el estallido de la Primera Guerra Mundial dejaría un zarpazo sangriento. Rainer Maria Rilke fue, un poco al gusto de la época, si no ciudadano del mundo, sí ciudadano de Europa, una Europa que en los años de la preguerra aparecía como una palma generosa y tendida que no iba a tardar en cerrarse en un puño amenazador. Unido por los lazos del espíritu, los únicos duraderos, al puñado de intelectuales de su tiempo, sintió aquel hálito generoso que, entonces, sacudió a los hombres con un sentimiento de solidaridad paneuropea. Hoy, cuando el mercado común, pese a sus múltiples fisuras, parece

estar en camino de realizar el viejo anhelo, no podemos por menos que dedicar un melancólico recuerdo a quienes soñaron en la unidad europea fincada en los valores espirituales y no en las transacciones económicas.

Joven aún, Rilke realizó un viaje por Italia y allí sufrió una de las influencias que iban a marcar su obra: la del escritor danés Jean Peter Jacobsen, cuya obra se le reveló causándole vivísima impresión. Él le dio esa visión imprecisa y certera a la vez, ese estar sin estar en las cosas, ese vapor de niebla propio de tantos autores escandinavos que Rilke supo condensar en su obra.

En sus *Primeras poesías* (1896-1898) y en los *Cantos del alba* (1898-1901) Rilke, influido por Henri Heine, se nos muestra como un artista de la forma y un maestro del lenguaje pero, pese a ello, no escapa a cierto amaneramiento y un sentimentalismo excesivo. Ya en el *Libro de imágenes* (1899-1905) hallamos esa aura de irrealidad, esa inquietante presencia fantasmal con que las palabras se abren paso en el poema como si caminaran entre nieblas y el tema de la soledad, que arranca de sus poemas juveniles y se repite, a intervalos, en toda su obra, ya ha sabido encontrar acentos desgarradores:

La soledad es como las lluvias
que se elevan del mar y avanzan
por la noche...
...la soledad llueve en horas indecisas...

Pero es a partir del *Libro de horas* (1899-1906) cuando el poeta inicia una continua aspiración hacia la divinidad que no tiene precedentes en la lírica alemana posterior a Silesius. Rilke vuelve a plantear el problema de Dios como objeto de emoción poética, tema que se había evitado durante largos años y que, por olvidado, vuelve a ser nuevo. Poco a poco, su fina per-

cepción de las cosas va tiñéndose de religiosidad y envolviendo su mundo poético en un hálito místico.

En este sentido, para Rilke resultó decisiva la estancia en Rusia, país con el que, en seguida, se sintió identificado. La sensibilidad del poeta siempre estuvo más cerca del mundo eslavo que del germánico al que, por raza, pertenecía, y la sencillez algo infantil del pueblo ruso así como su sentido cristiano de la vida le causaron una emoción profunda. En el *Libro de horas* un monje ruso canta las alabanzas de Dios, al que nunca se nombra pero que siempre está presente, con tan cálido fervor que hace de esta obra el más hermoso libro de oraciones moderno. En el *Requiem*, escrito en 1912, se recogen tres poemas sin rima escritos a la muerte de una amiga, de un amigo y de un niño, ejemplos de emoción poética inimitable. En sus *Cantos a la virgen*, evocadores de los antiguos "Loores" medievales, Rilke canta los episodios de la vida de María con algo del viejo fervor aunado a un modernísimo sentir.

París es otro de los temas preferidos del poeta. En esta ciudad vivió largos años y siempre que abandonaba su monacal retiro solía volver a ella como si, al hacerlo, quisiera tomar contacto con la vida.

Rilke puso un empeño especial en velar los aspectos comunes de su vida como si intuyera que, con ello, su poesía se nos aparecería más clara, más pura, desprovista del lastre de la anécdota personal. Solemos definir un carácter por sus afinidades o por sus afectos, pero Rilke tampoco es fácil de apresar por estos medios. Decía que le hubiera gustado ser un poeta como Francis Jammes y no deja de asombrar esta preferencia, pues la hondura de Rilke es el polo opuesto de esa gracia alada que caracteriza la obra de Jammes, de quien André Gide había de decir: "No se lee a Francis Jammes, se le respira".

Por otra parte, cuando convertido al catolicismo bajo la influencia de Paul Claudel, Jammes se dejó llevar por su nueva

fe, su poesía se tiñó de una religiosidad ingenua en la que, humildemente, ciñó su verso y estrujó su vocabulario hasta reducirlo a lo estrictamente necesario, en un empeño por huir de toda frase oscura, de toda imagen que se prestara a confusión. Rilke, por el contrario, usó todos los matices, todos los recursos del alemán, todas las sutilezas imaginables y no es de extrañar que sus comentadores no siempre estén de acuerdo, puesto que él mismo decía que, a veces, al releer las *Elegías de Duino* era incapaz de hallar, en algunos versos, el sentido que puso al escribirlos, bien fuera porque la sensación original se hubiera esfumado, bien porque, a fuerza de releerlos, se le ofrecieran interpretaciones nuevas.

En 1901, Rilke casó con la joven escultora Klara Westoff y, durante algún tiempo, la pareja vivió en una villa cercana a Bremen. En 1902 fueron a vivir a París en donde el poeta trabajó como secretario del célebre escultor Augusto Rodin. Fue este artista uno de los que más indeleblemente dejaron su huella en la obra de Rilke al enseñarle que el continuo y esforzado empeño en lograr la perfección artística es imprescindible, independientemente de la inspiración del momento. La admiración que la obra de Rodin, tan desbordante de vitalidad y fuerza no exenta de cierta brutalidad, despertó en Rainer Maria Rilke es otra de las muchas contradicciones que su carácter nos plantea, si consideramos que su obra personal se caracterizó siempre por la delicadeza. Rilke publicó una monografía de la obra de Rodin en 1902.

A menudo nos hemos preguntado a qué obedece el que ciertos temas sean característicos del arte de épocas determinadas. Parece, algunas veces, que los artistas recogen del olvido una palabra, un objeto, una idea que se lanzan unos a otros como si, con el juego, quisieran simbolizar todo el periodo que les tocó vivir. Pensamos ahora en los girasoles, en esas flores de un amarillo iracundo, molinos de luz centelleante que Van Gogh

fijara, en pinceladas brutales, en tantos cuadros suyos. Y, como respuesta al pintor, surgen, diríase también a pinceladas, los siete brevísimos versos del poema a los girasoles de Rilke:

Arde el sol en los límites del cielo.
A través de la gleba, agotada de mieses,
caminan las mujeres hacia los campos.
A lo largo de los rieles que destellan,
junto a la casilla del guarda barreras
—soledad de verano—
sueñan los girasoles.

O aquella brevísima descripción de canícula, cobijada en la umbría de algún salón, en las que sus palabras parecen trazar un cuadro impresionista con espátula y gruesos pastosos de pintura:

Fuera, la luz era azul y verde,
con gritos de rojo en los sitios claros...

Rilke gustaba de vagar por las calles de París, descubrir sus viejos rincones, pasear por los parques citadinos enmarcados por altos caserones grises, perder horas en el jardín botánico o en el zoológico, ensimismarse en la contemplación de los cuadros del museo del Louvre. Francia había de darle el gusto por su poesía, que él defendió en Alemania, por sus bosques, por su cielo "un cielo lívido y gris donde se mustian los colores". De aquellos años datan sus poemas franceses, escritos en francés porque quizás, por entonces, pensaba en ese idioma.

Su novela *Canción de la vida y la muerte del abanderado Cristóbal Rilke* tuvo un éxito inmediato y le proporcionó fama, y dinero al alcanzar un tiraje de 300 000 ejemplares, inusitado por entonces. A ésta siguió la novela-diario *Apuntes de Malte Laurids Brigge*, escrita en 1910, cuyo personaje central lleva a

cabo una labor de introspección apoyándose en los recuerdos. La lectura de este libro nos sume en un mundo irreal, colmado de sombras, visiones y ansias, un mundo en el que se respira con dificultad pero del que, no obstante, cuesta desprenderse. Sin duda, al escribir este libro excepcional, Rilke se liberó de una serie de problemas psíquicos que le atenazaron hasta entonces.

En 1912, Rainer Maria Rilke fue huésped durante una temporada de la princesa Maria von Thurn und Taxis-Hohenlohe, en su castillo de Duino, cerca de Trieste. Allí escribió los *Cantos a la virgen* y las dos primeras *Elegías de Duino*, obra, esta última, que había de constituir lo mejor de su poesía.

Durante un largo periodo de su vida, Rilke viajó incansablemente: Suecia, Dinamarca, Argel, Egipto, Túnez, Rusia... Le encontramos al lado de Tolstoi, huésped de Yasnaia Poliana, la finca que el célebre escritor ruso poseía y, poco después, en Venecia, junto a la actriz Eleonora Duse, que en aquellos días había roto definitivamente con Gabriel D'Annunzio. Cruza España hasta Andalucía sin que el bronco paisaje de la península encuentre eco en el suave lirismo del poeta. El motivo de este viaje ilustra la extraña personalidad de Rainer Maria Rilke en cuya sangre germana latían, revueltas, historias de aparecidos y fantasmas, aventuras fantásticas, relatos en los que los muertos están vivos y éstos, pese a toda apariencia, habían dejado de existir años atrás.

Para este hombre, que tenía algo de visionario, la vida era un mensaje cifrado que sólo atendiendo a las analogías y coincidencias, a las premoniciones y a las corazonadas podía revelar. En su íntimo sentir, lo irreal no se diferenciaba de la realidad. En esa atmósfera inquietante, que se refleja especialmente en los *Apuntes de Malte Laurids Brigge*, Rilke se manejaba a sus anchas sin que sus convicciones le produjeran temor ni ilusión, sino una especie de asidero para entender la vida como el anverso de una moneda que sólo podía completarse con el reverso de la

muerte; una moneda puesta a girar de modo que ambas caras podían brillar a un tiempo sin que ninguna tuviera principio ni fin. Precisamente en Duino, un día que estaba enfrascado en ejercicios de criptomnesia, escribió en estado de trance una larga misiva amorosa, que le estaba dirigida y le fue dictada por un ser sobrenatural que, luego de muchos rodeos, acabó por descubrir su identidad: nada menos que una abadesa que había vivido en el siglo XII y que pedía ayuda al poeta, para lo cual lo citaba en un lugar del que no daba el nombre, sino la descripción, la cual, por otra parte, era tan minuciosa que Rilke reconoció al punto el célebre puente de Alcántara de la ciudad de Toledo. Que Rilke abandonara Duino para acudir a tan extraña cita no deja de ser asombroso, si bien no puede decirse lo mismo del final de la aventura: la abadesa, mujer al fin, debió cambiar de parecer a última hora y no se presentó, con la consiguiente desilusión del poeta.

En París le sorprendió la guerra de 1914-1918 y como ciudadano austriaco tuvo que abandonar Francia apresuradamente, dejando todos sus bienes que fueron requisados y vendidos. En aquellos años turbulentos en los que la ira y el dolor parecieron adueñarse del mundo, el poeta se refugió en Suiza, en el castillo de Muzot, que puso a su disposición su propietario Werner Reinhart. Muzot es un pequeño torreón gótico, erguido en el Valais, cerca de Lausana, coronado por la masa imponente de los Alpes y que tiene a sus pies el curso encajonado del Ródano. En una carta, que Rilke dirigió por aquellos días a Paul Valéry, habla de aquel "pequeño castillo, terriblemente solo frente a un vasto panorama de montañas melancólicas; estancias antiguas y sombrías, muebles oscuros y estrechos ventanales..." y añadía que al penetrar en aquel diminuto torreón fortificado llegaba a tener la impresión de endosar una armadura. Paul Valéry, que visitó al poeta alemán en su retiro de Muzot decía: "Me parece inconcebible una existencia tan aislada, una sucesión de invier-

nos interminables en tal abuso de intimidad con el silencio". Sin embargo, hacía mucho tiempo que Rilke había expresado su ansia de soledad en uno de sus primeros poemas:

> ¿Por qué arrancarme a mis horas pálidas y azules?
> ¿Por qué arrastrarme al torbellino
> y la confusión centelleante?
> Yo no quiero ver más vuestra locura.
> Quiero, como un niño enfermo en su cuarto,
> solitario, con una secreta sonrisa
> levantar días suavemente y suavemente
> ensueños.

Rainer Maria Rilke fue, sin duda, un hombre de un encanto peculiar. Como Oscar Wilde, Valle lnclán o Diego Rivera, perteneció al escaso número de artistas que tuvieron el don de la palabra hablada. Quienes gozaron el privilegio de su compañía recuerdan, como su principal característica, aquella facilidad de expresión y su habilidad para llevar la conversación al terreno "rilkeano", es decir, a su indefinida frontera entre el sueño y la realidad. Para un hombre de este tipo, la soledad de Muzot tenía que tener el atractivo de permitirle cumplir con su misión. Cuenta Edmond Jaloux que, en cierta ocasión, Rilke le confió: "Me siento tan débil... las cosas más insignificantes me fatigan. Tengo que huir de todo para poder conservar algo de fuerza en mi trabajo".

Desde 1914, Rilke mantuvo un silencio más duradero que la propia guerra que lo había motivado. En 1923 fueron publicadas las *Elegías de Duino* (completadas tan solo el año anterior) y los famosos *Sonetos a Orfeo*, compuestos en memoria de una joven muerta y cuyo carácter difiere totalmente del de las *Elegías*. El propio autor había de decir al comentar estas dos obras: "Las *Elegías* y los *Sonetos* se sostienen mutuamente y hallo un goce infinito en el hecho de haber sido capaz, de

un mismo soplo, de henchir esas dos velas: la de los *Sonetos*, pequeña vela de color herrumbroso, y el gigantesco velamen blanco de las *Elegías*".

Ya en los *Sonetos* se advierte que su constante búsqueda de Dios había dado paso a una tranquilidad de espíritu, aunque seguía en pie la angustia lacerante de la muerte. Rilke, en estas dos obras alcanzó no sólo la madurez sino, también, el objetivo de toda poesía pura.

Conforme el poeta iba desentendiéndose de "las cosas" que hasta entonces le "habían cautivado", conforme se iba despojando de todo lo externo para concentrarse únicamente en la visión de su mundo interior, la presencia de la muerte surge en sus meditaciones y se convierte pronto en su asidua compañera. Cada vez se hacen más frecuentes las alusiones a "la Gran Cosa", al gran suceso de la muerte, al morir que es nacer y por sus poemas vemos cruzar, cada vez más cercana, más familiar, la imagen de la Gran Segadora. Quizás debido a su larga amistad con la muerte, ésta no pudo sorprenderle cuando en 1926 llegó junto a él, tras una larga agonía. El poeta pidió que le dejaran morir a solas y no quiso aceptar que le pusieran inyecciones para mitigar sus dolores o alargar su vida por unas horas.

Un grupo de amigos acompañó el cadáver de Rilke al pequeño cementerio de Rarogne, en Suiza, en donde le dieron sepultura. Había muerto uno de los más grandes poetas del siglo y quizás el que mayor influjo tendría en las generaciones venideras. Poeta de tono menor, amigo de lo breve, de lo pequeño, de lo intenso, dejaba un puñado de versos en los que aún aletea "el ángel terrible" de la belleza, del goce que sólo puede alcanzarse mediante el sufrimiento.

Hecha de anécdotas reales, relatos imaginarios, contradicciones y datos inquietantes, la leyenda de Rilke se creó en vida del poeta y, tal vez por lograr aquel todo armonioso al que él aspiró, se ha amparado también de su muerte. Y la leyenda, a

veces, puede más que la historia. ¿Quién sabe de los detalles de la leucemia que le causó la muerte? Ésta, para la posteridad, va unida al gesto de cortar una rosa en el jardincillo de Muzot para ofrecerla a Nimet Eloui Bey, quizás la última mujer que amó el poeta; una rosa que, al espinar su mano, fue causa de un envenenamiento de la sangre. Eso quiere la leyenda y Rilke, que tantas veces cantó a las rosas, escribió este epitafio para su propia tumba:

> Rosa, ¡oh pura contradicción!
> voluptuosidad de no ser
> el sueño de nadie bajo tantos párpados...*

* *Rainer Maria Rilke*. Selección y prólogo de Nuria Parés. México, Oasis, 1964. (Colección Literaria Servet, 16)

## François Villon

Con François Villon hallan respuesta afirmativa todos los que mantienen que el hombre no puede separarse de su obra, que la creación o el arte no pueden desligarse del creador o artista. Verdaderamente, Villon es buen ejemplo de ello aunque, sin duda, sonreiría si nos oyera decir que "vivió para su arte" ya que el suyo fue, más bien, el caso contrario y casi podríamos afirmar, que "creó para vivir"... amén de dedicarse a otras cosas menos edificantes que la poesía. Para Villon, vivir la vida es lo que cuenta; el cómo, el porqué y el para qué parecen haber sido cuestiones de poca importancia para él. Vivir, a salto de mata por lo general, en relativa paz muy pocas veces, pero vivir por entero, confiado siempre en el perdón de Dios pues, al respecto, la fe del poeta es inquebrantable.

Bribón redomado, ladrón, asesino, truhán, pendenciero, jugador, mujeriego... tantos cargos como pesan en su contra son, sin embargo, impotentes para quebrar la simpatía que despierta su figura, que más parece escapada de la novela picaresca y más propia del Renacimiento que de la Edad Media. Tal es la fuerza de esta personalidad, mezcla de pólvora, luz y sombras que había de estallar en fuegos de artificio multicolores.

François Villon nació "junto a Pontoise", como él mismo afirma, en una célebre cuarteta, en el vecindario de París en algún día del mes de abril de 1431. Según los registros de la Universidad de la Sorbona y por los archivos judiciales, sabemos que su verdadero nombre fue François de Montcorbier o de Loges. Su padre, probablemente originario de una aldehuela de la Borgoña, dejó la provincia para establecerse en la capital. La madre, nacida en Berry o en Anjou, enviudó cuando François

era aún muy pequeño. Por una u otra razón (hay quien afirma que sirvió como doméstica) la pobre mujer no pudo guardar al niño y se vio obligada a confiarlo a un capellán, quizás pariente suyo, quien lo adoptó y se encargó de su educación. Este respetable eclesiástico, Guillaume de Villon, tenía a su cargo la iglesia de Saint Benoit-le-Bétourné, enclavada en pleno barrio latino y una de las parroquias importantes del viejo París. Era hombre muy conocido y apreciado, que poseía algunos bienes inmuebles y era miembro de la Cofradía de los Burgueses.

François de Montcorbier guardó el mejor de los recuerdos de su tutor, del que tomó el nombre y el cual, en la medida de sus fuerzas, hizo cuanto estuvo en su mano para convertir a su pupilo en un hombre de bien.

El joven Villon cursó estudios en la Universidad de la Sorbona y en 1449 fue titulado bachiller, algo tardíamente si consideramos que, por entonces, contaba dieciocho años. En 1452 obtuvo los títulos de licenciado y maestro en artes.

Fue, seguramente, durante ese mismo año cuando tuvo lugar el famoso incidente del Petau-Diable, primero de una larga serie que demostraría el carácter pendenciero del joven Villon que, por otra parte, era común a la mayoría de sus compañeros de estudio. Este suceso dio origen a la primera obra escrita por el poeta: *Le Roman du Petau-Diable* que no ha llegado hasta nosotros. Los estudiantes llamaban por este nombre, significativo y de dudoso gusto, a una piedra mojonera que se encontraba frente a la casa de la señorita de Bruyeres. No contentos con haberla bautizado, tuvieron la ocurrencia de transportarla hasta el Mont Saint-Hilaire. La interesada se quejó a la policía y ésta, luego de haber dado con el paradero de la piedra, la depositó dentro del recinto del Palacio Real. Quién sabe por qué capricho colectivo, los estudiantes forzaron las puertas, se apoderaron de la piedra y volvieron a colocarla en el Mont Saint-Hilaire, en donde la aseguraron con cadenas y barrotes

de hierro. El haber forzado el recinto real era, de por sí, delito suficiente, pero no les bastó con eso sino que, ya en pleno desorden, se dedicaron a recorrer las calles de París, quitando o cambiando de sitio todos los rótulos y muestras que hallaron a su paso, con la violencia y los incidentes propios de estos desmanes. Fue entonces cuando el preboste de París decidió actuar y lo hizo con mano tan dura que en pocas horas había un estudiante muerto y más de cuarenta en la cárcel. La Universidad de la Sorbona tuvo que cerrar sus puertas y suspender los cursos varios meses.

Esta algarada, típicamente estudiantil, al interrumpir los estudios de Villon, fue causa, seguramente, de que ya no regresara a las aulas una vez que todo volvió a la normalidad. Guillaume de Villon, que era doctor en Derecho, hubiera deseado que su pupilo obtuviera el mismo título que, por entonces, aseguraba una vida holgada y el respeto de los conciudadanos, pero el joven, poco afecto a los estudios, decidió darlos por terminados.

De 1452 a 1455 existe una laguna en los datos biográficos del poeta. Es muy probable que se empleara como amanuense de abogados y notarios, pues se ha señalado el dominio de la terminología jurídica que poseía y que no pudo haber aprendido durante sus estudios universitarios.

El 5 de junio de 1455, día de Corpus, tuvo lugar la riña que, por sus consecuencias funestas, marcaría para siempre la vida de Villon. Era ya de noche, después de la cena, y Villon, en compañía de una mujer y de un sacerdote, charlaba amigablemente al tiempo que tomaban el fresco, cómodamente instalados en un banco de piedra de la calle de Saint-Jacques, junto a la iglesia de Saint Benoit. Inesperadamente dobló la esquina otro clérigo (llamado Philippe Chermoye, Sermoise o de los Armoises) quien iba acompañado de un amigo. Chermoye, enemigo jurado de Villon, y quizás rival suyo en amores, le provocó de palabra, a lo que el poeta replicó con la mayor inso-

lencia. El sacerdote, entonces, sacó de entre sus ropas una daga con la que hendió el labio inferior de Villon, el cual no perdió el tiempo y se defendió clavando una estocada en la ingle del provocador. Como éste, aunque herido, se disponía a perseguirlo, Villon alzó del suelo una piedra y la lanzó contra su enemigo con tal tino que lo dejó tendido sobre el pavimento.

Mientras Villon buscaba un barbero que se hiciera cargo de su herida, el sacerdote era llevado al hospital de la cárcel en donde fue debidamente interrogado. Al día siguiente lo trasladaron al Hospital de Dios y murió, no sin antes hacer saber que perdonaba a su heridor y rogar que no fuera perseguido.

François Villon se apresuró a salir de París para ponerse a salvo de la justicia. Fue a raíz de ese su primer destierro, cuando vivió durante algunos días en la famosa Abadía de Port-Royal, que gobernaba la hermosa Huguette de Hamel. Esta abadesa, sin duda más devota de Venus que de la Virgen, había de dejar un recuerdo imborrable en el poeta.

Mientras tanto, Villon había dirigido dos peticiones de gracia a la Pequeña y a la Gran Cancillería respectivamente, pero el indulto real no le fue acordado hasta el mes de enero de 1456. Por él pudo regresar a su amado París pero es muy probable que, debido a la su larga ausencia, le resultara difícil hallar los medios para subsistir. Fue así como comenzó a frecuentar las tabernas y tugurios en donde se reunían para beber y bailar toda clase de malhechores, mujeres galantes, estudiantes que faltaban a sus clases y gente perseguida por la justicia del rey o de la Iglesia.

Seguramente en esos días compuso el *lais* (o *legado*) en donde anuncia su próxima partida para Angers por olvidar a una mujer "felona y dura", que probablemente fuese Catherine de Vaucelles, aunque Guy Tabarie, del que hablaremos en seguida, aseguró que ese viaje encubría la intención del poeta de desvalijar a un pariente suyo que vivía en aquella ciudad.

Guy Tabarie, antiguo compañero de aula de Villon, acababa de salir de la cárcel cuando el azar quiso que volvieran a encontrarse y reanudaran los lazos de su vieja amistad. Hombre de pocos escrúpulos y malas relaciones, se avino pronto con la compañía del poeta que, de este modo, entró a formar parte de un grupo de pícaros. Naturalmente, el ingenio de Villon debía brillar aún en estas circunstancias y así, fue él quien tuvo la idea de escalar los muros del Colegio de Navarra para apoderarse de quinientos escudos de oro de cuya existencia se había enterado quién sabe por qué medios. Este robo fue realizado por la noche, en la Navidad, y el botín quedó repartido equitativamente.

Es extraño que ese dinero no se echara en falta sino hasta el mes de marzo, pero es el caso que, desde el momento en que el robo fue descubierto, la justicia no escatimó esfuerzos para dar con los culpables. Un cura, confidente de la policía, barruntó los posibles autores y se encargó de embriagar a Tabarie que, de esta forma, hizo una relación detallada del robo y de sus cómplices.

Villon, sabedor de que había sido denunciado, abandonó París nuevamente, y de 1456 a 1461 llevó una vida errante de cuyo itinerario guardan memoria algunos de sus poemas.

Parece ser que los tribunales del duque de Orleáns le condenaron a muerte por alguna fechoría y que se salvó por muy poco. Se sabe también que el duque lo acogió en su corte pero: ¿por qué la abandonó repentinamente? Quizás alguna otra de sus múltiples hazañas fuera culpable de ello, quizás algún amorío le hiciera cambiar de rumbo. Sea lo que fuera, poco después pasa por Berry, por la comarca de Bourbonnais, por el Rosellón y el Delfinado, desde donde escribe su *Petición a monseñor de Bourbon*. Y ya en 1461 se encuentra preso en los calabozos del obispo de Orleáns, aquel Thibaut d'Aussigny a quien pone como chupa de dómine en las cuatro primeras

estrofas del *Testamento*, que le mantuvo a pan y agua en la ciudad de Meung-sur-Loire durante todo el verano. Es allí donde escribió la *Epístola a sus amigos* en la que suplica que le saquen de tan cruel prisión.

El 2 de octubre de 1461, el rey Luis XI pasó por Meung y, según la costumbre de la época, otorgó un indulto general gracias al cual Villon pudo, por fin, recobrar su libertad.

La petición en forma de balada que había dirigido al duque de Bourbon, fue acogida favorablemente y, mediante la ayuda económica otorgada por aquel gran señor, Villon pudo instalarse en las cercanías de París y dar comienzo a la composición de su obra maestra: *El testamento*, que consta de 2 033 versos y en la que con arte y maestría intercaló algunos poemas que había compuesto con anterioridad, lo que da un encanto peculiar al conjunto. *El testamento* sigue el mismo trazo del *lais* pero las estrofas de introducción, antes de dar comienzo al reparto imaginario de bienes que nunca poseyó el poeta, de burlas e ironías, denotan un espíritu más maduro.

Transcurría el año 1462 y, por primera vez en mucho tiempo, el poeta podía dedicarse serenamente a su obra. Sin embargo, la tentación de la ciudad próxima era demasiado viva y Villon no pudo resistirla. A primeros de noviembre se hallaba ya detenido bajo el cargo de robo, asunto que no parecía grave y que, sin duda, hubiera podido solventar pronto de no haber mediado la circunstancia de que, al sonar su nombre de nuevo, resurgió el viejo asunto del Colegio de Navarra que parecía olvidado. Bajo promesa de restitución de parte de lo robado en un término de tres años, logró salir de la cárcel aunque, por desgracia, iba a ser por muy poco tiempo. En efecto, quiso su mala suerte que la misma calle de Saint-Jacques, testigo de su riña con Charmoye, fuera ahora teatro de una pelea en la que, según parece, el poeta no tuvo más papel que el de simple espectador. Sin embargo, reconocido al instante, fue condenado a la horca sin más

averiguaciones. En ese trance compuso la famosa *Balada de los colgados* e interpuso recurso. El Parlamento anuló el juicio pero la paciencia de la justicia había llegado a su límite. Villon fue desterrado de París por diez años, según orden del 5 de enero de 1463. Obtuvo tres días para procurarse algunos medios y despedirse de los suyos, y el 8 de enero salió de la ciudad.

A partir de este momento ya no se encuentra mención alguna del poeta. Casi un siglo después, en 1552, Rabelais afirmaría que Villon había pasado a Inglaterra bajo Eduardo IV (*Pantagruel*, IV, 67), y que sus últimos días habían transcurrido en Saint-Maixent, en la comarca de Poitou (*Pantagruel*, IV, 13), pero no existen pruebas de esto.

François Villon es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes poetas franceses de todos los tiempos. Espíritu libre, nos seduce por la agudeza de su ingenio, por su desenfadada jovialidad, por su gracia algo canalla, por la forma en que supo mezclar lágrimas y risas, dolores y alegrías, y, quizás, por la nota de sinceridad que aún vibra en sus arrepentimientos, en sus fanfarronadas, en su necesidad de elevar el alma a Dios sin dejar de mirar, por el rabillo del ojo, a este pedazo de tierra. Si bien no alcanza nunca la hondura de pensamiento de su contemporáneo, nuestro gran Jorge Manrique, en quien el tema medieval de la muerte alcanza resonancias que, seguramente, no tienen comparación en la lírica de la época, hay también en Villon esa misma nostalgia del pasado que se deja sentir en algunas de las *Coplas a la muerte de su padre* del poeta español. Al leer la *Balada de los señores* o de las *Damas de antaño* de François Villon nos responde el eco castellano de Manrique:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
los infantes de Aragón,
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán,

qué fue de tanta invención
como trujeron?
[...]
¿Qué se hicieron las damas
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?

En Villon, la rima acude con facilidad, la palabra se ciñe al pensamiento, el verso fluye espontáneamente y encuentra el vocablo, el epíteto o el refrán al uso de la época, lejos de toda afectación literaria. Si no maliciásemos que la santa se sentiría algo incómoda al ver su nombre en tal compañía, podríamos decir que Villon se anticipó a aquel famoso "escribo como hablo" que Teresa de Jesús llevaría a la práctica en el siglo siguiente.

Como el payaso inmortal, Villon supo teñir de gracia la tristeza y de dolor la carcajada. Nadie como él ha sabido hallar, en medio de la más completa desmoralización, una filosofía que se nos antoja candorosa y una fe tan ingenua en la misericordia de su Dios.

Se ha señalado por algunos comentadores que en poesía no hizo más que seguir caminos ya trillados por otros poetas anteriores. Así, por ejemplo, Deschamps había escrito con anterioridad una *Balada de los maldicientes*, otra de *Los señores de antaño*, un *Debate entre la cabeza y el cuerpo*, en el que probablemente se inspiró Villon para su *Debate entre el corazón y el cuerpo* y, es más, un *Testamento* en burla parecido al que Villon escribió después. Por otra parte, *Las quejas de la bella armera* es una balada tomada, punto por punto, del *Lamento de la vieja* del *Roman de la Rose*. Ladrón integral, de corazón, es muy posible que no tuviera el menor reparo en estos plagios en una época en que, bien es verdad, los derechos de autor (que más tarde habrían de llamarse "privilegios") estaban aún muy lejos de quedar amparados por leyes. Aún persistía la costumbre juglaresca de "tomar prestado", de apropiarse una obra refun-

diéndola a gusto de cada quien, de arreglar, o descomponer, las composiciones ajenas. Bástenos recordar aquel famoso juglar, apodado "el Memorilla" (que don Ramón Menéndez Pidal cita en su *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*) que, en pleno siglo XVII "hurtaba las comedias aprendiéndoselas de oír una sola representación y reproduciéndolas luego, con los enormes defectos que es de suponer". O aquel cuento del infante don Juan Manuel que, en el siglo anterior a Villon fue, quizás, uno de los primeros escritores a quien preocupó este asunto, y que narra la forma en que un trovador de Perpiñán, indignado al oír su canción estropeada en boca de un zapatero, penetró en su tienda y arremetió contra los zapatos no dejando uno sano, con lo que seguramente quiso poner de manifiesto que la propiedad intelectual no tenía por qué tener menos derechos que la obra manufacturada. Pero en defensa de nuestro poeta diremos que, aun así, su originalidad fue inmensa y que si muchas veces los temas son los mismos de otros autores, la forma de tratarlos, la profundidad de su emoción y el eco que aún hoy despiertan, son el sello de la verdadera poesía. Actualmente, en los viejos rincones de ese París que tanto amó, no es raro escuchar la letra de una de sus antiguas baladas que, complacientemente, se ciñe a los compases de alguna tonada moderna.

Traducir a un poeta es siempre tarea ingrata. En el mejor de los casos el traductor no logra transmitir más que una imagen borrosa y desvaída del original y, a menudo, se tiene la impresión de caminar por un paisaje de nieblas que, inesperadamente, desgarra algún rayo de sol. Si, como en el caso de Villon, el original está escrito en un lenguaje arcaico las dificultades se multiplican, pues el empleo de equivalentes arcaizantes del castellano resulta no sólo afectado sino expuesto, mientras que el lenguaje moderno no logra los matices comunes a muchas lenguas romances en esa época.

Por otra parte, el significado de algunos vocablos usados por Villon se ha perdido por completo o ha sufrido alteraciones notables. Esto, unido a su gusto por la antifrase y por el empleo de locuciones propias de su tiempo, acaba de añadir dificultad a la tarea, sin hablar de la jerga, propia de los pícaros que frecuentaba y que hoy resulta tan oscura que muchos de sus comentadores no pueden ponerse de acuerdo sobre la interpretación de algunas palabras.

Hemos omitido los poemas escritos en *Jargon y Jobelin*, es decir, en jergas de germanías cuyo sentido aún tratan de dilucidar los eruditos y cuya traducción es materialmente imposible. No se sabe qué es lo que indujo al poeta a escribir estos versos en un lenguaje impenetrable para los no iniciados, ya que no parece probable que los bribones que hubieran podido comprenderlo tuvieran inclinación especial por la poesía.

En esta selección hemos incluido el *lais* completo; sesenta y cuatro estrofas de las ciento ochenta y cinco que forman el *Testamento*, con algunos de los poemas y baladas que en esta obra se intercalan y, por último, poesías diversas entre las que se cuentan la famosa *Balada del concurso de Blois* y la que ha dado en llamarse *De los colgados*.

Para terminar diremos que, en consideración del carácter de esta colección y del público a quien va dirigida, hemos suavizado, muy a pesar nuestro, ciertos términos quizás excesivamente rudos y expresivos que el poeta empleaba gráficamente. Quiera la crítica admitirlo y Villon perdonarlo.*

* *François Villon*. Selección, traducción del francés medieval, prólogo y notas de Nuria Parés. México, Oasis, 1965. (Colección Literaria Servet, 18)

## Pierre de Ronsard

Pierre de Ronsard es una de las cimas señeras de la lírica del Renacimiento, esa época grandiosa que marcó el despertar de la humanidad, libre de todas las trabas que los siglos medievales habían impuesto. Su obra nos aparece como un inmenso río, a veces impetuoso, a veces remansado, pero que fluye siempre, sonoro y elocuente, con esa musicalidad tan propia de la lengua francesa que él fue uno de los primeros en poner de manifiesto. Quizá a esta musicalidad se deba el hecho de que tan gran poeta haya merecido tan pocas traducciones, pues hay en él calidades y matices que muy difícilmente pueden expresarse en otro idioma. A su exaltado lirismo, a la fluidez de su verso que es fiel intérprete de sus sentimientos, Ronsard aunó la perfección de la forma. Sus sonetos, sus odas y sus alejandrinos son, desde este punto de vista, impecables.

Renovó el verso de ocho y de diez sílabas y dio fuerza y resonancia al alejandrino, poco empleado durante la Edad Media. Ronsard fue quien dio a la poesía francesa ese sentido armonioso, esa variedad y ese aliento que iban a caracterizarla en adelante. Introdujo la visión de la naturaleza y renovó los temas del amor físico y espiritual (tan caro este último a la poesía de los trovadores provenzales) al mismo tiempo que las formas y el vocabulario mismo.

En su tiempo, Ronsard fue admirado, exaltado e imitado por sus contemporáneos que le dieron el título de "Príncipe de los poetas". Pocos son los que, como él, han recibido en vida el homenaje a su genio y, por eso, no dejan de extrañar esas estrofas en las que el gran poeta, que entre sus virtudes no debió de contar con la modestia, se queja tan amargamente de la fama:

Cesa tu llanto, libro mío, el destino
no quiere que te cubras de gloria en vida mía.
Antes que el hombre pase a la otra orilla
no suelen concederle el honor de su obra.

Cuando pasen mil años, el que mis versos lea
en mi Loira, asombrado, deseará beber
y, viendo mi país, creerá a duras penas
que en lugar tan pequeño naciera tal poeta.

Paciencia, libro mío: la virtud más valiosa
del hombre, mientras vive, es siempre odiosa,
mas cuando ya está ausente se le tiene por Dios.

El rencor siempre pesa sobre los que están vivos;
en la virtud de un muerto no hace presa
y la posteridad, sin envidia, da honor.

Si, pese a estos versos, la gloria de Ronsard traspasó las fronteras de su patria en vida del poeta, hasta llegar a Alemania, Holanda, Italia, Inglaterra e incluso a Suecia y Polonia; si Sydney, Eric, Spenser y el propio Shakespeare fueron influidos por su obra, su popularidad declinó pocos años antes de su muerte y, después, su nombre cayó poco menos que en el olvido. Luego de un eclipse, debido en gran parte a los ataques atrabiliarios de Malherbe y al estrecho criterio de Boileau, la obra de Ronsard, que había dormido de 1619 a 1828, despertó con el romanticismo y gracias al entusiasmo de Sainte-Beuve, sufrió una justa revaloración. Naturalmente, los poetas y escritores románticos tenían que sentir como propios los temas y las emociones del poeta renacentista cuyo sentimiento amoroso, tan impregnado de melancolía, nos parece aún hoy hermano del de Lamartine, Musset o nuestro propio Bécquer. Más tarde, el simbolismo iba a mostrar el más vivo interés por la obra de Ronsard y de

otros poetas de la Pléyade y no hay duda de que entre aquél y un Mallarmé o un Maurice Scève existe una innegable relación. Últimamente, la escuela surrealista ha revivido el *Himno a los demonios* de Ronsard, en quien ven a un precursor.

No debemos deducir de lo dicho que Ronsard fuera un hombre ajeno a su época, al contrario, quizá porque sintió hondamente la vibración de aquel latido histórico ha podido identificarse con otros que, en distintas edades, han sentido los mismos afanes y las mismas inquietudes.

Al igual que Garcilaso de la Vega en España o que Camoens en Portugal, y más o menos hacia la misma época, Ronsard intentó crear en Francia un moderno lirismo. Su formación humanística, propia del Renacimiento, hizo que se inspirara en los modelos de las literaturas griega y latina: Anacreonte, Píndaro, Ovidio y Horacio, especialmente en sus odas, églogas, himnos y elegías, no exentos de cierta retórica y cuyos logros no siempre están a la altura de la ambición del poeta. La fama de Ronsard se debe, sobre todo, a sus sonetos de factura claramente petrarquista, en los que se libra de toda afectación y cuyo encanto estriba, precisamente, en la sencillez con que sabe expresar un sentimiento dentro de la forma más rigurosa.

Hijo de su tiempo, no ha de extrañarnos si por sus versos vemos cruzar al Dios cristiano en compañía de los dioses paganos, a la Virgen y a los ángeles seguidos por ninfas, náyades y faunos. El tema esencialmente pagano de la fugacidad de los placeres, encuentra en Ronsard ecos desgarradores y en sus sonetos amorosos logra dar grandeza a los detalles nimios, a las cosas pequeñas en torno a las que gira y se desvive su emoción poética.

Por su tiempo y por la posición que ocupó en la corte no escapó a las miserias que los mecenazgos hacían pesar sobre aquellos a quienes favorecían. Así, al aceptar la protección de reyes, reinas y grandes señores se vio obligado a escribir

infinidad de “obras de corte”, piezas, diálogos y poemas que se recitaban en las mascaradas y representaciones dadas en el castillo real de Fontainebleau. Penosamente, leemos hoy ese largo epitafio, compuesto por él, que quedaría grabado en la tumba de Courte, la perra favorita del rey, o el poema en honor del falderillo de la señora de Villeroy. Y escritos con una pluma fácil pero sin genio, todos los poemas en que alaba a un monarca, a una reina, a alguna dama en favor del rey o algún noble y poderoso cortesano. Digamos, en honor de Ronsard, que su papel de “poeta de la Corte” llegó a hacer que tuviera por ella el más profundo aborrecimiento. Así, había de escribir a su amigo Sainte-Marthe: “Odio a muerte la Corte...”

Bien es verdad que todas esas obras no tienen hoy más interés que el anecdótico o histórico y que la gloria de Ronsard puede prescindir de ellas. Las que escribió impulsado por la sinceridad de un sentimiento (los sonetos, principalmente) son suficientes para asegurarle el lugar que merece en la literatura universal.

Pierre de Ronsard, gentilhombre de la provincia de Vendôme, nació en 1524 en el castillo de Poissonnière, cerca de Couture, propiedad enclavada en el bello bosque de Gastine donde, de niño, aprendió a amar a la naturaleza y cuya hermosura había de cantar más tarde. A lo largo de su vida, Ronsard volvió periódicamente a ese lugar, como si al hacerlo quisiera renovar sus primeras emociones.

La familia de Ronsard era de noble y antiguo linaje. Binet, discípulo y primer biógrafo del poeta, asegura que los Ronsard habían llegado a Francia procedentes de las orillas del Danubio, pero hoy se sabe que este apellido existió en la provincia de Vendôme desde fecha tan temprana como el año 1000. En el siglo XIV obtuvieron el título de señores de la Poissonnière. Su abuelo había sido copero mayor del rey Luis XI, y su padre, Louis de Ronsard, fue guardia de corps de Francisco I y, buen soldado, se portó heroicamente en las guerras de Italia. La madre

del poeta, Jeanne de Chaudrier, estaba emparentada por su primer matrimonio con la familia de La Tremoille que, a su vez, estaba unida a la de los reyes de Inglaterra.

El matrimonio tuvo varios hijos, dos de los cuales murieron recién nacidos. De los hermanos mayores de Ronsard, Claude siguió la carrera de las armas, Loys llegó a ser abate de Tyron y de Beaulieu, y Charles fue sacerdote de Eveillé, en la propia provincia de Vendôme.

El padre, Louis de Ronsard, hizo construir el castillo de Poissonnière y lo dedicó a las Gracias, como si presintiera que en él nacería uno de sus elegidos. Cuenta la leyenda que el día de su bautizo, la nodriza, involuntariamente, lo dejó caer sobre un macizo de flores, presagio del destino del niño que había de cantarlas más tarde.

A los nueve años, el pequeño Ronsard entró en el Colegio de Navarra, que era por entonces el centro de estudios más famoso de París.

Cortesano, de buen o mal grado, lo fue desde niño. En efecto, apenas contaba doce años de edad cuando su padre lo dio por paje al delfín Francisco, a cuyo servicio estuvo solamente tres días, pues el joven príncipe murió en seguida, en circunstancias misteriosas. Tuvo lugar entonces una experiencia que, sin duda, debió impresionar vivamente al niño. Por su calidad de paje se vio obligado a asistir a la autopsia del príncipe, el cual se sospechaba que había muerto envenenado por su escudero Montecuculli. Por deseo expreso del rey Francisco I, el pequeño pasó al servicio del príncipe Carlos, quien, a su vez, lo entregó a su hermana Magdalena de Francia. Cuando esta princesa casó con Jacabo V, rey de Escocia, Ronsard, que tenía solamente trece años, abandonó familia y país para seguir a su señora. En Escocia estuvo varios años, pero su estancia en la tierra de las brumas no parece haber dejado huella en la sensibilidad del joven poeta.

Al regresar a Francia entró al servicio del duque de Orleáns, quien cuidó de que se ejercitara en la danza, la lucha y la esgrima, el salto y la equitación y en todas aquellas artes que entonces completaban la formación de un caballero.

A los dieciséis años, habiendo cumplido el servicio de paje al que estaban obligados todos los nobles jóvenes, Ronsard pudo en fin dedicarse a adquirir la cultura y los conocimientos que tanto deseaba tener. Así, muy joven aún, el poeta adquirió un dominio de su propio idioma, del latín y del inglés, al que pronto añadiría el del alemán, italiano y griego.

Por entonces acompañó a Lazare de Baïf a la Dieta de Basilea, que el emperador Carlos V había mandado reunir en 1540 con la intención de buscar un medio de apaciguar las querellas religiosas de la época.

En aquellos años, un muchacho adolescente solía poseer una madurez que no es comparable a la que hoy día tienen: entonces se envejecía con mayor rapidez. Ronsard pudo sacar buen provecho de las conversaciones que los más célebres humanistas de su tiempo tuvieron en presencia suya. Se entregó con entusiasmo a la lectura de los clásicos latinos y a la de los versos de Dante y de Petrarca que tanta huella dejarían en él. Fue también hacia esa época cuando conoció a Joachim du Bellay, con quien le uniría una gran amistad.

Llamado a Blois por su rey, Ronsard sufrió, probablemente, una otitis doble que le dejó sordo a los dieciséis años de edad y que fue causa de que renunciara a la carrera de las armas y a la diplomacia para entregarse de lleno a los estudios clásicos y a la poesía.

En 1544, Ronsard volvió a París acompañado por Baïf y ambos se encerraron durante siete años en el colegio Coqueret para estudiar, bajo la dirección del helenista Dorat, filosofía, historia y letras griegas, latinas e italianas. Joachim du Bellay se unió a ellos y pronto acudirían a formar parte del grupo

Etienne Jodelle, Pontus de Thiardy Remy Belleau, todos ellos sedientos de lirismo, deseosos de abolir formas caducas y de dar a la poesía francesa un nuevo aliento. Este grupo, que en un principio se llamó Brigada, sería después la célebre Pléyade que reconocía a Ronsard como su jefe.

En 1549, Joachim du Bellay escribió la *Defensa e ilustración de la lengua francesa* que, probablemente, fue el primer manifiesto literario del que se tiene noticia y que tuvo una acogida delirante. Bien puede decirse que toda la gente ilustrada de Europa lo leyó y que su éxito fue enorme. Al año siguiente, Ronsard publicó sus primeras *Odas* y dos años más tarde sus *Amores*. En 1555 publicaba los *Himnos*. María Estuardo, la infortunada viuda de Francisco II, a quien Ronsard dedicó los pocos sentidos versos que escribiera en honor de una persona real, fue quien instó y ayudó al poeta para que publicara la primera edición completa de sus versos.

El grupo de la Pléyade se agrandaría luego con Magny, Garnier, Passerat, Jamyn, Desportes y Bertaut, astros menores que giraban en torno de Ronsard y Du Bellay. La Pléyade hizo progresar enormemente la lírica francesa; los sentimientos profundos de la poesía y la emoción del mundo exterior encontraban su cauce, más o menos afortunado, en la obra de estos poetas que ahora podían contar con un idioma rico en sonoridades y en matices expresivos, que salía de su balbuceo para fijarse en forma vigorosa.

Gracias a su poesía, Ronsard reinó en su siglo y Carlos IX, Enrique III y Catalina de Médicis admiraron y protegieron su genio. A modo de pensión obtuvo las rentas de la abadía de Bellozane y los prioratos de Croix-Val y de San Cosme y, aunque nunca tuvo las órdenes mayores, Carlos IX lo nombró capellán suyo y se complació en intercambiar versos con su poeta.

Pero, a pesar de todos los halagos de la corte, Ronsard huía de los placeres mundanos, debido en gran parte a su sordera que

le hacía penoso el trato social y en parte, también, a su gusto por la naturaleza y la vida del campo. Gozaba con sus paseos solitarios a orillas del Loira, por los jardines de Bargueil o por aquel maravilloso bosque de Gastine, del que se había prendado en su infancia y al que, ya en su madurez, tuvo que defender con su verso de los devastadores ataques de los leñadores.

Su vena bucólica fue tan grande como la amorosa. Binet, su biógrafo, cuenta que Ronsard amaba la soledad de los campos y los bosques y que podía permanecer mucho tiempo escuchando el parloteo de los pájaros o el murmullo de alguno de los manantiales que inmortalizó en sus poemas. Era buen hortelano y le gustaba trabajar la tierra. Sabía infinidad de secretos para sembrar, plantar o injertar los árboles frutales y muchas veces presentaba al rey Carlos IX los hermosos frutos que obtenía, los que eran muy apreciados por el monarca. Cuando llegaba a París no dejaba de visitar sus alrededores: Meudon, Gentilly o Saint-Cloud, y muchas veces arrastraba a sus amigos hasta algún lugar recoleto en donde se complacía en decir o escuchar poemas.

A pesar de su sordera, gustaba de la música y daba gran importancia a que sus versos fueran cantados y acompañados por distintos instrumentos. Para él, la asociación de la poesía y la música era imprescindible y los compositores más famosos de su tiempo escribieron música para sus poemas. No hay duda de que la poesía de Ronsard, que hoy leemos privada de todo acompañamiento musical, resulta bien diferente de lo que era entonces.

Ronsard vivió la época terrible de las guerras de religión. En Francia, católicos y hugonotes luchaban a brazo partido y dividían los ánimos y el país. Esta escisión pesaba en la conciencia de todos los franceses y aunque unos y otros se daban cuenta de que alguno debía ceder, ninguno de los bandos parecía dispuesto a dar el primer paso. Si bien este problema, en el aspecto religioso, no se plantea más que raramente en la

poesía de Ronsard, aunque era católico ferviente, sí apunta en ella la inquietud de todo buen patriota ante el estado caótico y la desunión de su país. Con voz muy diferente a la suave y amorosa de los sonetos, su poesía se alza contra las sufrimientos de su patria en el *Discurso de las miserias de estos tiempos*, obra que dedicó a la reina Catalina de Médicis y que hoy es poco leída. Las *Remonstrances* merecieron que el propio papa Pío V le escribiera felicitándole.

Cuatro figuras de mujer iluminan la poesía amorosa de Ronsard: Casandra, María, Helena y Astrée. Esta última fue la marquesa de Coeuvres, madre de Gabriela d'Estrées que después sería célebre como amante del rey Enrique IV. Ronsard cantó otros amores, como el de la hermosa Ginebra, a la que un día de julio de 1561 vio bañarse desnuda en el Sena. Las costumbres de entonces eran muy libres y hombres y mujeres se bañaban desnudos en los ríos sin que el hecho tuviera mayor importancia, según se deduce de su *Primer discurso en forma de elegía*. Ginebra, que se cree fue la esposa del abogado Blaise de Vignere o de un vulgar carcelero, cruza fugazmente por los versos de Ronsard y no parece que el amor que sintió por ella fuera muy profundo. Ronsard amó a otras mujeres cuyo nombre calló o no quiso celebrar con sus versos y no hay duda de que el amor, por una o por otra, ocupó la mayor parte de la vida del poeta.

Casandra Salviati fue una bella florentina, de catorce años de edad, a la que Ronsard describe unas veces rubia y otras morena, quién sabe por qué. En 1545, el poeta la conoció en un baile de la Corte que se dio en el castillo de Blois. Es posible que la joven formara parte del séquito de Catalina de Médicis, florentina también, la cual, como se sabe, gustaba de rodearse de mujeres de su tierra.

Ronsard sintió por Casandra una pasión muy viva, pero la joven, poco tiempo después de haberla conocido, se casó con

un noble de Vendôme. El idilio, si lo hubo, debió pues ser muy breve. Ronsard, por ser segundón de la familia y debido a su sordera tuvo que escoger la carrera eclesiástica y, como clérigo tonsurado que era, no podía pensar en el matrimonio. En honor de su dama y siguiendo la costumbre de la época, el poeta adoptó por divisa: "La vi y quedé traspuesto", escrita en caracteres griegos.

En sus *Amores de Casandra*, el poeta hace alusión a una serie de episodios que quizá sólo tuvieron lugar en su propia imaginación; por ejemplo, las visitas de Casandra al poeta o la enfermedad de la joven que transcurrió en la propia casa de Ronsard.

La bella María Dupin, "la pequeña angevina" de los *Amores de María*, sustituyó a Casandra en el corazón del poeta. Ronsard tenía treinta años cuando en el curso de un viaje por Anjou y Turena conoció, cerca de Burgueil, a una jovencita de quince años, de cuna más humilde que la de Casandra, cuya gracia sencilla daría origen a algunos de los más bellos poemas de Ronsard. Quizás el fresco encanto de la joven despojó al poeta de su erudición, y al cantar a María supo mezclar con arte canciones, pequeñas odas y sonetos formales. El amor de Ronsard por María Dupin fue mal correspondido, pues ella prefirió otro galán.

Años más tarde, la muerte de María sería el motivo que impulsó a Ronsard a escribir unos poemas conmovedores.

Helena llegó tarde a la vida del poeta. Era una mujer de veinte años (lo que para esa época no significaba extrema juventud) cuando Ronsard, que ya tenía cincuenta, la conoció en la iglesia y empezó a celebrarla en sus versos, más o menos hacia 1571. Helena de Sugeres formaba parte de la corte de Carlos IX y era dama de honor de Catalina de Médicis. Emparentada con la señora de Retz, la cual poseía un salón en el que alternaban la galantería y la poesía, estaba acostumbrada al

trato de eruditos y literatos. Era mujer de excepcional inteligencia y, seguramente, sus dotes intelectuales fueron mayores que sus encantos físicos pues, a juzgar por los testimonios de sus contemporáneos, su belleza no debió ser muy grande. Ronsard, ya viejo, tuvo por Helena una pasión devastadora en la que la melancolía y la desesperanza fueron la nota predominante. En los *Sonetos para Helena* ya no resuena la alegría, el placer de vivir y de amar, sino la angustia de la vejez que ronda y el sentimiento de la huida irreparable del tiempo. Y, como un presagio, el último verso de esa colección de sonetos maravillosos, asocia el amor y la muerte que, al decir del poeta, "son una misma cosa".

Los últimos años de Ronsard estuvieron marcados por el dolor. Su estrella había declinado y la fiebre y la gota le habían reducido a un estado lastimoso. A estos males vino a añadirse un insomnio pertinaz que ni la adormidera podía vencer y que fue tal vez su mayor tortura. Sus últimos poemas, en los que describe su martirio y clama a la muerte para que acuda a liberarlo, son verdaderamente emocionantes. Y, al acercarse el fin, vemos a aquel que tanto aconsejó amar y gozar el momento, adoptar un aire severo y aconsejar mesura a la juventud. Las *Estancias* nos parecen, así, el acto de contrición de un hombre que, mientras pudo, no rechazó nada de lo que la vida quiso ofrecerle.

Ronsard creía en la posteridad. Por eso, viejo y enfermo, ya a las puertas de la muerte, aún se ocupó de la revisión de su obra, y preparó la colección definitiva de sus versos, tarea en la que fue ayudado por su amigo Jean Galland. La edición póstuma de su obra, publicada en 1587, fue corregida según sus indicaciones manuscritas.

Pierre de Ronsard murió después de una agonía serena, en su priorato de San Cosme, cerca de Tours, el 27 de diciembre de 1585 y, según su voluntad, fue enterrado allí mismo. Hasta

el último momento fue capaz de dictar versos a sus amigos y bien puede decirse que estos poemas finales constituyen el testamento de un gran poeta.*

* *Pierre de Ronsard*. Selección, traducción del francés y prólogo de Nuria Parés. México, Oasis, 1966. (Colección Literaria Servet, 23)

## El *haikú* japonés

Desde los tiempos más remotos, el pueblo japonés ha tenido un denominador común: su auténtico y exaltado amor por la naturaleza. Su literatura, sus leyendas, su pintura, su cerámica e, incluso, los dibujos de sus hermosísimas telas dan fe de ese amor acendrado por flores y pájaros, árboles y animales, montes y ríos y, en general, por todos los aspectos que el paso de las estaciones ofrece en su paisaje. En el Japón la luna llena se acoge y celebra con reuniones para contemplarla en las que no falta quien componga algún poema. Lo mismo sucede cuando florecen los cerezos, tan abundantes en esas islas, cuando los bosques de arces se tiñen de rojo en el otoño o cuando caen las primeras nevadas. Esta innata disposición contemplativa del pueblo japonés ha hallado su cauce en la doctrina filosófico-religiosa del Zen, secta budista que rechaza el culto superficial de reliquias e imágenes y enseña que el camino de la ascesis mística debe buscarse en la experiencia de la vida misma.

El arte japonés raramente nos conmueve por la majestuosidad, la magnificencia o los efectos imponentes: su grandeza estriba, precisamente, en lo pequeño, casi podríamos decir en lo minúsculo. Su fuerza, como la de tantas mujeres, reside en su debilidad, en el equilibrio perfecto de la gracia y la armonía. Allí donde nosotros pondríamos un gran ramo de flores (cuantas más, mejor), el japonés dispondrá artísticamente una sola rama florida, la candidez de un solo crisantemo blanco. En la ausencia de objetos en las habitaciones, en los espacios en blanco de sus cuadros, en los silencios que son parte elocuente de la conversación y muy especialmente en los jardines de tipo Zen en donde la acertada combinación de elementos tiene una fun-

ción alusiva (árboles y rocas representan montañas distantes; la grava, cuidadosamente rastrillada, imita el curso de un riachuelo o quizá el remolino de las nubes del que emergen rocas fantásticas, como altos montes), todo, en fin, invita al observador a completar, según su propio sentir, un orden de ideas que apenas se esboza. Este aprecio por lo que se sugiere más que por lo que se revela claramente es parte del espíritu Zen. Los diminutos jardines japoneses que caben en un tiesto, los árboles enanos, los dibujos con tinta china a base de unos cuantos trazos o incluso la ceremonia del té, forman parte, al igual que el *haikú*, de esas características de una sensibilidad que ha sabido crear un arte peculiar que es, por encima de todo, unidad de expresión.

El *haikú* (o *haikai*), esa pequeña composición lírica tan copiosa en el Japón desde hace siglos, es un brevísimo poema de diecisiete sílabas distribuidas en tres pies (de 5, 7 y 5 respectivamente). En tan estrechos límites encierra un pensamiento poético, una emoción o una descripción de la naturaleza y sugiere más de lo que expresa gracias a las peculiaridades del idioma japonés, eminentemente conciso, así como al empleo de palabras clave y de asociaciones de ideas en forma tal que el lector puede completar, según su propia sensibilidad, aquello que el poeta tan sólo insinúa. Nos encontramos pues ante dos artes gemelas: la composición y la lectura del *haikú*, artes antiguas y modernas a la vez, pues si bien datan de más de setecientos años, siguen practicándose actualmente con la misma pasión e igual entusiasmo. Es difícil saber a ciencia cierta cuántos japoneses se dedican a ellas, ya que la mayoría de *haikús* no llegan a imprimirse, puesto que se componen para deleite del autor y de sus amigos. Aun así, en el Japón se publican anualmente cientos de miles de *haikús* y hay más de cincuenta revistas mensuales dedicadas exclusivamente a este tipo de poesía, cada una de las cuales incluye no menos de mil quinientos *haikús* por número.

En el *haikú* hay casi siempre una palabra, a veces una sílaba, que indica la estación del año, bien sea en forma directa (viento otoñal, primera nevada, etcétera) o indirectamente (por ejemplo, al mencionar los gansos salvajes se sobreentiende que el poema "se sitúa" en el otoño, cuando esas aves llegan al Japón).

La técnica del *haikú* es muy compleja y se basa, principalmente, en la asociación de ideas, lo que es prácticamente intraducible. Así, un *haikú* como el siguiente de Buson:

En charca vieja
dos patos mandarines:
la comadreja

pierde su banalidad cuando sabemos que para los japoneses la pareja de patos mandarines es símbolo de la felicidad conyugal. La charca vieja resulta, pues, el mundo, y la comadreja las asechanzas del vivir cotidiano. Esto, que para nosotros tiene más de acertijo que de poema, es para el japonés una asociación de ideas fácil.

Hay, además, cierto rebuscamiento de expresión, algo parecido a nuestro gongorismo, que contribuye a oscurecer el sentido de muchos de estos poemas. Por ejemplo, cuando se menciona "el otoño de cebada" se alude en realidad, al verano, época en que se cosecha esta planta.

Este rebuscamiento ha logrado, por otra parte, aciertos indudables. En muchos *haikús* se observa cierta poética confusión de los sentidos expresada mucho antes de que Rimbaud asombrara al mundo con su soneto "Vocales" en que decía:

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul,
vocales, algún día diré vuestro origen latente...

*Haikús* como los que damos a continuación, de Basho, Issa y Shiki respectivamente, son buenos exponentes de esta técnica:

Patos marinos:
al caer de la tarde
blancos graznidos.

El ave pía
en busca de sus padres:
voz amarilla.

Ese murciélago
volando en la espesura
con vuelo negro.

El origen del *haikú* se pierde en la noche de los tiempos. Sabemos que desde épocas remotas los japoneses se ejercitaron en la composición de versos de 5, 7 y 5 sílabas. Sabemos también que una de las composiciones poéticas que desde muy pronto gozó de gran popularidad fue la *tanka*, poema de treinta y una sílabas dispuestas en el orden 5, 7, 5, 7, 7 y que los señores y damas de la corte solían divertirse enunciando los tres primeros versos de la *tanka* para que otro la completara luego con los dos restantes. Seguramente ése es el origen del *haikú*, llamado en un principio *hokkú* que literalmente significa "verso inicial".

Los primeros poemas de tres pies y diecisiete sílabas que se conservan datan de los comienzos del siglo XIII. Una prueba más de su relación con la *tanka* es el hecho de que uno de los *haikús* más famosos de esa época corresponde a Fujiwara no Sadaiye, compilador de una famosa antología de *tankas* titulada *Hyakunin Isshu* (hacia el año 1235 d. C.).

Se han conservado muchos versos de diecisiete sílabas escritos en gran parte por altos funcionarios o jefes militares durante los siglos XIII y XIV, pero el género sólo se popularizó más tarde, al comenzar el siglo XVI.

Por entonces los poetas más notables fueron Sogi (1420-1502), Moritake (1472-1549) y Sokan (1458-1586), pero sus poemas, aunque dentro de la estricta métrica del *haikú*, están aún muy lejos del sentir propio del género.

Los cien años de historia que siguieron abarcan un oscuro periodo de violencias y guerras civiles que habrían de acabar con el establecimiento de un nuevo régimen militar: el Shogunato Tokugawa. Fue entonces cuando el Japón cerró sus puertas al Occidente y lejos de toda influencia extranjera empezó a cultivar sus características propias.

Durante el periodo Tokugawa (1615-1867), el *haikú* fue el género literario más importante cultivado por los supuestamente vulgares ciudadanos de Edo (hoy Tokio), Osaka y Kyoto, las tres grandes ciudades en donde surgió una nueva y potente literatura popular.

Pero los comienzos del Shogunato Tokugawa con su represión, su brutal imposición de inamovilidad a las distintas clases sociales y la paz a ultranza que estableció en el país aislado del resto del mundo, no fueron tiempos propicios para que floreciera esa delicada poesía, hecha de todo y de nada, que es el *haikú* japonés. El género fue de mal en peor y acabó convirtiéndose en un juego de salón, en el que los participantes rara vez lograban otra cosa que hilvanar en buena métrica malos versos. A esos años corresponden poetas como Teotitoku, Teishitsu y otros cuya obra todavía está muy lejos de suscitar esa sucesión de imágenes o emociones, que más tarde habría de ser la característica de este tipo de poesía. Solamente en Soin (1604-1682), fundador de la llamada escuela de Danrin, apuntan ya los rasgos del *haikú*, que poco después afirmaría el primer maestro del género: Matsuo Basho.

Basho nació en 1644, en una época especialmente apropiada para que su genio poético floreciera y fuera debidamente apreciado. El régimen militar que gobernaba de hecho, aun-

que aparentemente en nombre del emperador, había logrado la pacificación del país, instaló la capital en Edo y dividió la sociedad en cuatro clases que no podían mezclarse entre sí: los samurais o guerreros, los campesinos, los artesanos y los mercaderes que estaban en lo más bajo de la escala social, desdeñados por la casta militar gobernante que consideraba deshonroso ocuparse en transacciones económicas. Pese a este desprecio, el auge de los comerciantes y el surgimiento de una burguesía acomodada fueron, sin duda, los factores decisivos en la sociedad japonesa. Y así como el teatro *No* y la ceremonia del té fueron las aportaciones culturales que la clase samurai dio a su patria, la nueva cultura burguesa, de la que nobles y guerreros hacían mofa, produjo un teatro popular distinto, el *Kabuki*, el arte de la xilografía o de la impresión con tacos de madera y una literatura rica y original en la que destacaría, a partir de entonces, un nuevo tipo de *haikú*.

A los ocho años de edad, Matsuo Basho, nacido en una familia samurai, fue enviado a servir al señor de un gran castillo en Iga, al sur del Japón. Allí fue destinado como paje del hijo del noble, el joven Sengin, que era poco mayor que el propio Basho. Ambos muchachos vivieron en gran amistad bajo la tutela de Kigin, poeta y preceptor del joven noble, de quien Basho aprendería el arte de la composición poética.

Al parecer, Basho empezó a escribir versos a los nueve años, pero el más antiguo que de él se conserva fue escrito cuando contaba trece años de edad y adolece del defecto común a los *haikús* de la época: el valor fincado casi exclusivamente en el ingenioso juego de palabras.

Sengin murió repentinamente en 1666 y dos meses después el inconsolable Basho renunciaba al mundo entrando en el monasterio de Koyasan en donde permaneció cierto tiempo. Es indudable que la muerte de su joven señor y amigo le afectó profundamente y veinte años después, cuando el curso de uno

de sus constantes viajes le llevó de nuevo a Iga, el recuerdo de Sengin fue el estímulo que le hizo escribir algunos de sus mejores *haikús*.

Pero Basho no tardó en reunirse nuevamente con Kigin, que se había trasladado a Kyoto, y prosiguió a su lado su aprendizaje del arte poético. Cuando el maestro se instaló en Edo, la nueva capital, Basho le siguió también, pero a los treinta años, dueño ya de un nombre conocido, abrió una escuela propia y tomó como primer alumno a Kikaku, hijo de un rico mercader que no tardaría en alcanzar fama merecida.

Existe una anécdota que ilustra la forma sutil en que Basho ejercía su enseñanza y orientaba decididamente el camino que tomaría el *haikú*. Cuenta que en cierta ocasión en que maestro y discípulo paseaban por el campo, observaron una libélula roja posada en una vaina de un pimentero. Kikaku compuso entonces el siguiente poema de diecisiete sílabas:

¡Exenta de alas
esa roja libélula
sería vaina!

Pero el maestro le corrigió diciendo:

–¡No! Eso no es un *haikú*. Si quieres componer uno con ese tema debes decir:

¡Si un par de alas
brotaran a esta vaina
sería libélula!

Poco a poco, a medida que aumentaba la reputación de Basho crecía el número de sus alumnos y se acusaban las características de su técnica: crear con una descripción concisa cierto estado de ánimo; comparar entre sí las dos partes que forman el *haikú*

como dos fenómenos independientes que, sin embargo, guardan relación y hacen resaltar las analogías con la misma fuerza que las diferencias. Fue Basho, también, quien empezó a dar realce a esa técnica especial que consiste en describir algo no por lo que está presente, sino por lo que le falta. Más tarde sus alumnos se ampararían en ella hasta dominarla por completo.

En 1681, Basho se entregó de lleno al estudio de las doctrinas del Zen y fue precisamente en esa última década de su vida cuando escribió sus mejores poemas.

Al comenzar el año de 1686, cuando se hallaba en un jardín rodeado de sus alumnos, el leve rumor que hizo una rana al saltar al agua le hizo exclamar: "Kawazu tobikomu mizu no oto", que traducido literalmente significa "rana-salta-al agua-sonido". Esto fue reconocido en seguida como los dos posibles últimos pies de un *haikú* y después de múltiples deliberaciones y sugerencias de todos los presentes, el propio Basho lo completó con las palabras "fuente vieja". Así, según cuentan, nació el *haikú* que los japoneses consideran el mejor, más profundo y sutil de todos los tiempos. Cuando nos enteramos de que los críticos más competentes se han ocupado de este poema y han hallado en él los más diversos, profundos y esotéricos significados, no nos queda más que admitir la tremenda distancia que nos separa de esa poesía cuyo máximo exponente, el citado *haikú* de Basho, suena en nuestros oídos tan solo como la constatación de un hecho trivial:

A la fuente vieja
salta, veloz, la rana:
el agua suena.

Matsuo Basho fue un viajero tenaz, y buena parte de sus *haikús* están incluidos en los relatos de esos viajes; en octubre de 1689 salió de Edo para ir a Iga, su ciudad natal, anotando:

"En el mes en que los dioses están ausentes (octubre) me puse en marcha bajo un cielo incierto; yo era una hoja, que arrastraba el viento sin saber adónde". Fue entonces cuando escribió el *haikú:*

Lluvia de invierno:
me llamarán, ahora,
"el viajero".

Basho murió en 1694, en el curso de uno de aquellos viajes, rodeado de amigos y discípulos. En sus últimos tiempos hablaba constantemente de religión, filosofía y poesía, tres temas que para él no eran más que uno, y cuando fue evidente que se acercaba el fin sus amigos le rogaron que compusiera un "poema de muerte", resumiendo toda su filosofía. Aunque el viejo maestro se negó alegando que a partir del *haikú* de la fuente y la rana todos los que había escrito eran, en realidad, "poemas de muerte", acabó accediendo y compuso para ellos un último *haikú*, a modo de despedida:

A pie, enfermo,
por campos desolados
vagan los sueños.

Hombre bueno, poeta integral y maestro competentísimo, Basho tuvo infinidad de amigos y seguidores y se dice que más de trescientos discípulos acompañaron su cadáver hasta el pequeño templo campestre en donde está su tumba, junto al lago Biwa.

Más tarde, cuando se conmemoró el décimotercer aniversario de su muerte, el poeta Onitsura replicó al último *haikú* de Basho con otro que decía:

Vagan los sueños,
por campos desolados
gime el viento.

Matsuo Basho, como ya dijimos, tuvo muchos seguidores, pero fueron especialmente diez discípulos suyos los que aplicaron sus métodos, continuando su obra en la primera mitad del siglo XVII. A estos poetas se les conoce como "los diez filósofos", nombre que deriva, al parecer, de los diez discípulos de Confucio, aunque se dedicaran con más ahinco a la poesía que a la filosofía en sí. Estos poetas son Etsujin, Hokushi, Joso, Kikaku, Kyorai, Kyoroku, Ransetsu, Shiko, Sanpu y Yaha. La mayoría formaron escuelas propias, aunque ninguna alcanzó la importancia de la de su viejo maestro.

Al comenzar el siglo XVIII hubo otros poetas de renombre que siguieron métodos propios. Entre ellos destacan Onitsura y Chiyo, poetisa cuya obra nos parece más afín al gusto occidental, aunque en el Japón no se tiene en mucha estima por considerar que si bien sus *haikús* expresan bellamente una emoción, carecen de esa capacidad de desencadenar toda una serie de ideas que es propia de tales poemas.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el maestro incuestionable fue Taniguchi Buson, quien junto con Ike-no Taiga fue uno de los grandes exponentes de la escuela *bunyin-ge* o de los poetas-pintores.

Poco es lo que se sabe de la vida de Buson; por su obra deducimos que debió ser hombre de humor muy fino y gran ironía, que supo mantener una decidida actitud en contra de la excesiva apreciación de la naturaleza, que era y es uno de los peligros de la estética japonesa. Uno de sus *haikús* más famosos es, casi, una herejía para el sentir japonés, que no puede suponer más que una actitud de arrobo ante la contemplación de la belleza:

Arbol florido,
bajo tu copa, ocioso,
quedo dormido.

Issa forma con Basho y Buson los tres pilares del *haikú*. De origen campesino, Issa poseyó un humanismo desbordante, una ternura compasiva por todas las cosas y su amor por los seres pequeños así como su profunda humildad han hecho que se le llame "el san Francisco de Asís del *haikú*". Si Basho fue un profeta, si Buson fue un artista brillante y polifacético, Issa es el poeta que se nos muestra sin tapujos y quizá lo que amamos en él es, precisamente, esa sinceridad a carta cabal.

La vida de Issa fue una serie de sufrimientos de todas clases. Su madre murió cuando él era un niño de corta edad y su infancia se vio amargada por una madrastra cruel. Cuando tenía seis años hubo una fiesta en su pueblo y para celebrarla todos los chiquillos vistieron ropas nuevas, menos Issa que, andrajoso y sucio, tuvo que contemplar los juegos sin participar en ellos, pues los demás niños, despreciándole, le dejaron solo. Mientras observaba tristemente la alegría general vio a un pequeño gorrión, caído del nido, y tomándolo en sus manos le dijo:

Ven y juguemos
juntos, gorrioncillo
huérfano.

Así, entre lágrimas, nació un poeta. Al cumplir catorce años el padre creyó que sería mejor que el muchacho abandonara el hogar y fuera a vivir a la capital. En Edo permaneció durante veinte años, exceptuando una breve visita a su pueblo natal, y durante todo ese tiempo vivió en la miseria, sin olvidar jamás el lugar en donde naciera.

Cuando empezaba a abrirse camino con sus versos, murió su padre dejándole heredero, pero su madrastra y hermanastro invalidaron el testamento, ayudados por las autoridades del pueblo. Issa tardaría más de trece años en hacer valer sus derechos y aunque anhelaba volver a la casa de sus padres, se vio obligado a vivir en muchas otras en donde todo le era ajeno y mil cosas le indicaban el paso de algún previo y desconocido morador, lo que le hacía escribir:

Del previo dueño
conozco bien las marcas,
su frío siento.

Cuando, por fin, logró entrar en posesión de su herencia, abandonó Edo para instalarse en el pueblo. De su júbilo dan fe muchos *haikús* escritos en esa época, como el que dice:

¡Oh! ¡Cuán extraño
despertar en mi casa
un día de mayo!

Por entonces casó con Kiku, una muchacha pueblerina mucho más joven que él a la que amó profundamente. Pero la felicidad seguía siendo inalcanzable para el poeta; su salud era mala, vio morir a sus cinco hijos y a su joven esposa, en lenta e inexorable sucesión. La pérdida de sus seres queridos le inspiró toda una serie de *haikús* sobre el tema del rocío cuyo efímero tránsito sobre la tierra compara con la brevedad de la vida.

Issa fue un rebelde frente a todos los convencionalismos de su época, pero aunque expresó siempre su disgusto ante las distinciones de clase, sus armas eran muy débiles para hacer mella en el orden social establecido. Se dice que vestía más pobremente de lo que su condición exigía y que siempre trató con rudeza a los grandes señores que quisieron tomarlo bajo su protección.

lssa sobrevivió a su esposa cuatro años, pero poco antes de morir volvió a casarse, al parecer con el deseo de lograr un heredero. La mala suerte le persiguió en esto como en tantas otras cosas: su hija Yata nació cuando el poeta ya había muerto.

lssa no dejó escuela y durante gran parte del siglo XIX el *haikú* volvió a caer en un amaneramiento del que sólo lograría sacarlo el genio de Shiki (1866-1902).

El Japón atravesaba entonces una época de grandes cambios y en todos los aspectos las viejas tradiciones chocaban violentamente con las ideas nuevas que llegaban de Occidente. Por educación y por temperamento, Shiki estaba destinado a encabezar la revolución literaria japonesa. Como casi todos los grandes poetas de su tierra, empezó a componer versos desde niño. Sus estudios fueron muy accidentados debido principalmente a su mala salud, que a los veintiún años se declaró como tuberculosis. Abandonó entonces los estudios universitarios y entró a formar parte de la redacción del periódico *Nihon*. Sus artículos explosivos llamaron la atención en seguida, especialmente su famosa "Crítica de Basho", en la que con la demoledora impetuosidad propia de la juventud arremetía contra todos los valores establecidos y, aunque admitía que Basho había escrito algunos *haikús* magníficos, afirmaba que las cuatro quintas partes de sus poemas eran definitivamente malos. Una opinión tan insólita hizo que el nombre de Shiki anduviera muy pronto en todos los labios y que, para bien o para mal, sus artículos no pasaran inadvertidos.

Shiki no tardó en verse rodeado por un grupo de jóvenes poetas dispuestos a ayudarle a librar la batalla. Desde las páginas del periódico empezaron los ataques a las viejas reglas de composición establecidas por los antiguos maestros y los consejos dedicados a quienes se iniciaban en el arte del *haikú*, que, sobre poco más o menos, decían lo siguiente:

Sé natural.

No te preocupes por las antiguas reglas gramaticales, la puntuación, etc.

Lee a los poetas antiguos, pero recuerda que hallarás en su obra poemas buenos, y malos.

Observa que el *haikú* vulgar no es directo sino que está deformado artificialmente.

Escribe para tu propio solaz. Si lo que escribes no te agrada, ¿cómo puedes esperar que agrade a los demás?

Ten en cuenta la perspectiva. Las cosas grandes lo son, sin duda, pero también las pequeñas pueden ser grandes si se ven de cerca.

Hay que estudiar la delicadeza, pero en diecisiete sílabas es imposible aplicarla a las cosas humanas. Puede aplicarse a los objetos naturales.

Un *haikú* no es una proposición lógica y no debe mostrar el proceso reflexivo.

Sé conciso; omite cuanto no es útil.

Omite al máximo los adverbios, verbos y preposiciones.

Emplea imágenes tomadas de la fantasía y de la realidad, pero prefiere estas últimas. Si empleas imágenes irreales puedes lograr *haikús* buenos y malos, pero los primeros serán escasos. Si empleas imágenes reales aún te será difícil lograr un *haikú* excelente, pero te será relativamente fácil componer *haikús* de segunda clase, que tendrán algún valor con el transcurso del tiempo.

Lee siempre que puedas todos los buenos libros de *haikús* y medita en sus puntos buenos y malos.

Conoce todos los tipos de *haikú*, pero ten tu estilo propio.

Haz acopio directo de material; no lo tomes de otros *haikús*.

Conoce, también, algo de otros géneros literarios. Conoce, un poco al menos, las demás artes.

Shiki sirvió como corresponsal de su periódico durante la guerra chino-japonesa. En 1895, al regresar a su patria, la nueva

escuela de *haikú* que había creado fue ampliamente reconocida como la "escuela Nihon".

Más tarde, el poeta fundó la revista *Hototogisu* (*El Cuclillo*) que tendría enorme influencia en este género literario.

Shiki llevaba una vida de intenso trabajo. A la creación de su extensa obra personal sumó las labores de dirigente del nuevo movimiento, director de revista y crítico literario. Su salud, ya muy quebrantada por la tuberculosis, empeoró rápidamente y tuvo que guardar cama, pero hasta su muerte prosiguió su trabajo incansablemente. Sus *haikús* de esa época final son un grito continuo de dolor y el lector no puede dejar de conmoverse ante la angustia que encierran muchos de ellos:

Venís a picar
mis ojos aún con vida?
¡Moscas, callad!

o ante ese agnosticismo irremediable aun al borde de la gran incógnita:

Viento otoñal,
para mí ya no hay dioses,
no hay Budas ya.

Shiki murió en 1902 a los treinta y cinco años de edad y su obra renovadora prosigue hasta nuestros días en manos de otros poetas.

Daremos, para terminar, algunas explicaciones sobre el sistema seguido en esta versión castellana del *haikú* japonés. Al acercarnos a este tipo de poesía, con nuestra mente y sensibilidad occidentales, hallamos que todo en ella nos es ajeno: fondo y forma. Para el japonés el *haikú* es una caja de resonancia en donde cada palabra, cada sílaba a veces, despierta mil ecos

suscitando imágenes e ideas que nosotros no podemos percibir. El *haikú* hace libre uso de la onomatopeya y está lleno de aliteraciones, citas, alusiones y palabras de doble y triple sentido. Es, en cierta forma, incompleto y vago y el lector debe redondearlo, concretándolo según las ideas o emociones que su lectura despierte en él. Todo esto (que es, realmente, la esencia inaprensible de tal poesía) se pierde necesariamente al intentar verterla en otro idioma, ello sin hablar de la dificultad que supone encerrar un pensamiento en diecisiete sílabas, cuando se trata de un idioma "largo" como es el castellano. Las palabras, despojadas de su ritmo propio y de toda esa carga emocional cuya hondura sólo puede sentir el lector japonés, hilvanan, al traducirlas, una poesía que se nos antoja trivial y menor no sólo cuantitativa sino cualitativamente. Con la ilusión de remediar en lo posible lo que es de por sí irremediable, he recurrido a la rima (de que carece el *haikú*) y a la distribución de las diecisiete sílabas en tres versos, ajena también a esta poesía que, como todo el arte japonés, aborrece la división del todo en partes. En la imposibilidad de reproducir fielmente los valores propios de estos brevísimos poemas, he añadido aquellos a los que el lector occidental está acostumbrado y sin los cuales creo que le hubiera costado reconocer el *haikú* como auténtica poesía.*

* *El* haikú *japonés*. Selección, versión al castellano de traducciones al francés e inglés de los originales japoneses, prólogo y notas de Nuria Parés. México, Oasis, 1966. (Colección Literaria Servet, 24)

## Cuentos rusos

Penetrar en el gran mundo de la literatura rusa es adentrarse en un clima ajeno que, sin embargo, nos parece haber sido nuestro alguna vez, quizá en sueños, quizá en otra vida. Los personajes que crearon Tolstoi y Dostoievski, Gogol y Chejov, Gorki y Lermontov tienen para nosotros la atracción de seres desconocidos que sentimos, en nuestro ser más íntimo, como hermanos. Ése es el gran misterio de una literatura que se ha nutrido casi exclusivamente de las savias de la tierra y que, sin duda, tiene valores profundamente universales hasta el punto de que esos personajes con sus pasiones, sus luchas, sus arrepentimientos, su mezquindad y su nobleza desbordan las fronteras de lo ruso para encarnar la grandeza y la miseria del hombre.

Si tuviéramos que señalar un denominador común a toda esta literatura indicaríamos, seguramente, la compasión. Es esa cualidad eminentemente cristiana la que mana en casi todas estas obras, independientemente de su propósito. Y la sátira, que es otro de sus rasgos esenciales, adquiere así un matiz suave, triste, casi doloroso que nos aparta de la risa para llevarnos a las lágrimas.

Todos los grandes autores rusos han dejado alguna vez la composición de obras de gran alcance para probar suerte con el cuento, y han logrado verdaderas obras maestras del género, dentro de ese realismo que no hace concesiones y que es una de las características notables de esta literatura.

Hemos escogido cuatro cuentos de diferentes autores: "El empresario de pompas fúnebres", "El capote", "El consejero privado" y "El fatalista", escritos por Pushkin, Gogol, Chejov

y Lermontov, respectivamente, para ilustrar las cualidades del cuento ruso.

El papel que Alexandr Pushkin desempeñó en la literatura rusa es único: se convirtió en su verdadero centro y representa la culminación de la tradición del siglo XVIII y el punto de partida del desarrollo literario del siglo XIX. Pushkin comenzó a escribir dentro de una pauta clásica y pasó por un breve periodo de romanticismo cuyos rasgos se perciben claramente en algunas de sus obras posteriores. La fase final de su obra literaria y su mayor gloria fue la iniciación del gran realismo ruso del siglo XIX. Pushkin creó el canon de la lengua literaria rusa uniendo las formas habladas y escritas. Familiarizó a Rusia con todos los géneros literarios europeos y con numerosos escritores extranjeros, con lo que no sólo logró la europeización de la literatura rusa, sino también la rusificación de la cultura europea.

Aunque Pushkin fue esencialmente un poeta, también escribió diversas obras en prosa. Su estilo prosístico sobrio y preciso tuvo una gran influencia en sus contemporáneos y cada vez es más apreciado.

Alexandr Pushkin nació en Moscú el 26 de mayo de 1799 y murió el 29 de enero de 1837 a consecuencia de la herida que recibió en un duelo. Su padre era un noble medio arruinado, descendiente de una vieja familia conocida por su rebeldía contra la autocracia. Su madre era nieta del "negro de Pedro el Grande", Abraham Hannibal, hijo de un príncipe abisinio vasallo del sultán de Turquía, que a los ocho años se encontraba como rehén en Constantinopla y que de allí pasó a la corte rusa en donde fue favorito del zar. Los Hannibal siempre fueron adictos al zarismo y quizá las tradiciones de estas dos familias influyeron en los sentimientos de Pushkin en lo que respecta al régimen autocrático que imperaba en su patria y explica la ambivalencia ideológica que observamos en su obra: es el poeta de la libertad mas también del imperialismo ruso.

Sus padres confiaron su educación a preceptores franceses, esto unido al hecho de que la biblioteca paterna estaba casi totalmente compuesta por obras francesas explica el profundo y precoz conocimiento que tuvo de la cultura de Francia. Esa influencia extranjera halló un benéfico contrapeso en las tradiciones, leyendas y cuentos rusos de los que su nodriza Arina Rodionovna era manantial inagotable.

En 1811, Pushkin ingresó al Liceo de Tsarskoye Selo, fundando aquel mismo año para preparar a los jóvenes nobles que habrían de ocupar cargos en el gobierno. La escuela impartía una excelente educación, sobre todo en humanidades. Pushkin, al igual que otros condiscípulos suyos, empezó a escribir versos. En 1814, su primer poema fue publicado en *El Mensajero de Europa*, y antes de graduarse, en 1817, era ya miembro del club literario Arzanas, en donde conoció a algunos destacados escritores de la época, partidarios de la renovación de la lengua y la literatura rusas, en oposición a la tendencia oficial de los pseudoclasicistas.

La guerra de 1812 hizo en Pushkin una gran mella. En Tsarskoye Selo conoció a varios oficiales que regresaron de las campañas europeas con nuevas ideas. Entre ellos estaba el famoso Chaadaiev, uno de los grandes occidentalistas rusos que tuvo gran importancia en el desarrollo intelectual del joven. Varios de esos oficiales participarían luego en la insurrección decembrista de 1825.

Al disolverse el club Arzanas, ingresó en La Lámpara Verde, sociedad de carácter literario que estaba dirigida por elementos decembristas que la utilizaban para difundir sus ideas liberales.

Los decembristas eran, en su mayoría, nobles que lucharon contra Napoleón con gran patriotismo pero que al trabar contacto con las corrientes intelectuales de Occidente hicieron suyas las ideas de libertad que inflamaron a los mejores cerebros de Europa en las primeras décadas del siglo XIX. Estos hombres,

poseídos de un afán de renovación en todos los órdenes de la vida, estaban organizados en dos grandes sociedades, la del Norte y la del Sur. Pugnaban por la abolición de la servidumbre y la instauración de una monarquía constitucional y parlamentaria o una república.

Pushkin nunca llegó a ser miembro de estas sociedades secretas pero sentía por su causa una gran simpatía y sus poemas fueron valiosos instrumentos de exaltación y propaganda; por ejemplo, su "Oda a la libertad", que comenzó a circular por el país en millares de copias, o su poema satírico "La Gavriliada", en el que se declaraba materialista y ateo y que estuvo prohibido en su patria hasta 1917.

Después de la aparición del gran poema "Ruslan y Liudmila", el éxito literario de Pushkin estaba asegurado, pero se vio amargado por la persecución oficial. Algunos de sus poemas cayeron en manos de la policía y ésta los dio a conocer al zar. Como resultado, Pushkin fue deportado a Iekaterinoslav y luego, gracias a algunas influencias, obtuvo su traslado al Cáucaso y posteriormente a Crimea. Durante esos años compuso poemas de indudable influencia byroniana como "El prisionero del Cáucaso", "La fuente de Bajchisarai" y "Los hermanos bandoleros", pero esa influencia se limitó a los elementos formales solamente, pues en estas obras no hallamos un eco de las ideas políticas de Lord Byron, ni de su afán de lucha por la liberación de los pueblos oprimidos. "El prisionero del Cáucaso" termina ensalzando la marcha triunfal de los ejércitos imperiales rusos.

Más tarde continuó su exilio, siempre al servicio del gobierno, en Kishiniov y en Odesa en donde llevó una vida desordenada y tuvo diversos amoríos. Allí comenzó su obra monumental *Eugenio Onieguin*, novela en verso de grandes ambiciones que prosiguió en Mijailovskoye, que era la finca de su padre, situada en la provincia de Pskov, lugar que le fue designado como resi-

dencia obligatoria y adonde llegó en 1824. Allí también escribió algunas de sus mejores obras, como *Boris Godunov*.

Después de la muerte de Alejandro I y del terrible proceso de los decembristas, el nuevo zar, Nicolás I, mandó llamar al poeta, le perdonó y le prometió ayuda asegurándole que en adelante sería su único censor. De esta forma empezó la trágica dependencia del zar que sería funesta para el poeta.

En 1830, Pushkin contrajo matrimonio con Natalia Goncharova, joven de gran belleza y poco talento con la cual se instaló en San Petersburgo. La joven pronto llamó la atención del zar, quien para tenerla cerca y poder contar con su asistencia a los bailes de la corte otorgó a Pushkin el título de gentilhombre de cámara, rango muy humilde que ofendió al poeta, aunque el zar lo consideró como una distinción.

El éxito de su mujer en la corte, las necesidades económicas que le obligaban a escribir para ganar dinero, la creciente dependencia del zar, la mengua de popularidad que sentía de día en día y la arrogancia de la aristocracia de la capital hicieron de su vida un tormento continuo. Las calumnias, provocaciones y humillaciones de la camarilla del zar y de los enemigos de Pushkin se desataron. Ante un anónimo en el que se le injuriaba presentándole como un marido que consentía las supuestas relaciones de su mujer con el zar, Pushkin desafió a George d'Anthès, francés que estaba bajo la protección del embajador de Holanda y que había cortejado a la esposa del poeta. El duelo pudo ser evitado gracias a la intervención de algunos amigos y a que d'Anthès ofreció casarse con la hermana de Natalia y no volver a ver a ésta. Sin embargo, no cumplió esta última promesa y Pushkin lo supo, por lo cual envió una carta violenta al embajador de Holanda y d'Anthès fue, entonces, quien le desafió. El duelo tuvo lugar el 27 de enero de 1837 y Pushkin fue herido de muerte. Falleció dos días después y fue enterrado casi secretamente en el monasterio de Sviatogor.

Nikolai Gogol nació el 31 de marzo de 1809 en Sorochintsy, provincia de Poltava, Ucrania. Su padre era muy aficionado a escribir obras de teatro y sin duda él heredó su pasión por este arte que de niño le llevó a tomar parte en representaciones escolares y más tarde a probar su talento de actor profesional. Su madre, Maria Kosiarovskaya, imbuyó en él sus hondos sentimientos religiosos. Los relatos que le contaba, inspirados en la Biblia y en los que menudeaban las descripciones del Juicio Final, hicieron en el niño una gran mella.

Sus primeros escritos revelan la influencia de los cuentos populares ucranianos llenos de humor, dramatismo y supersticiones. Ingresó en el Liceo y pronto dio muestras de sus aficiones literarias al difundir entre sus condiscípulos unos cuadernos con el título de *La estrella*.

A los diecinueve años, sus padres le enviaron a San Petersburgo cuando se hallaba muy influido por el romanticismo y no dudaba de que se abriría paso fácilmente. Pero fracasó en sus intentos de ser actor, funcionario del gobierno y maestro de Historia. En 1828 publicó una novela en verso, *Hans Kuechelgarten*, que sólo mereció el sarcástico comentario de un crítico, por lo que se apresuró a destruir todos los ejemplares existentes. Desalentado, parece ser que se propuso emigrar a América pero al llegar a Hamburgo sintió la nostalgia de su tierra y regresó.

En 1831 publicó una colección de cuentos, *Noches de la granja en las cercanías de Didanka*, breves relatos de la vida campesina de su provincia natal que inmediatamente le ganaron la admiración del público y le abrieron las puertas del círculo literario de Pushkin. Después publicó *Mirgorod*, otra serie de cuatro narraciones entre las que se cuenta su famoso "Taras Bulba". A partir de entonces, Gogol abandonó la descripción de tipos ucranianos por la del mundo de San Petersburgo, sociedad compleja y fascinante en la que dominaba el sentido jerárquico de la burocracia zarista.

Y de este modo la risa franca y amable de Gogol se convierte en una mueca dolorosa. Entre 1835 y 1842 escribió una serie de narraciones magistrales entre las que destacan "La nariz" y "El capote" y dentro de esa misma crítica de la burocracia escribe una obra de teatro cuyo tema le fue inspirado por Pushkin y que haría época: *El inspector general*. Esta obra despertó la ira de los funcionarios del gobierno, cuya vanalidad y corrupción ponía al descubierto, y se libró de los censores gracias a que el propio zar Nicolás I, que asistió al estreno, comentó: "Ésta no es una obra, es una lección".

En 1837, cuando se hallaba en Italia, escribió la primera parte de su novela *Las almas muertas*, cuyo tema también le había sido sugerido por Pushkin, obra que es una de las cumbres de la literatura rusa. Sin embargo, cuando esta novela apareció, en 1842, Gogol atravesaba una tremenda crisis espiritual, convencido de que su genio era de carácter destructivo. En plena crisis religiosa y enfermo realizó una serie de viajes que culminaron en Palestina. Cuando volvió a su patria comenzó a escribir la segunda parte de *Las almas muertas*. Pocos días antes de su muerte, casi al borde de la locura, quemó el manuscrito, de modo que su gran obra quedó incompleta.

Gogol fue, con Pushkin, el iniciador del realismo en la literatura rusa y su genio original imprimió en ella una huella imborrable que haría decir a Dostoievski: "Todos nosotros procedemos de Gogol".

Anton Chejov nació en enero de 1860 en Taganrog, junto a la desembocadura del Don en el mar de Azov. Cuando era estudiante comenzó a publicar cuentos y artículos en periódicos y revistas. Ésta era su inclinación dominante, pero como pertenecía a una familia modesta se vio obligado a dedicarse a una profesión que le garantizara materialmente el porvenir. En sus notas autobiográficas alude a esa decisión con estas palabras:

> En aquel tiempo yo tenía una idea bastante vaga de los estudios facultativos y elegí la medicina no sé por qué, pero no me arrepentiría de esa elección [...] No dudo que la disciplina médica haya tenido una tremenda influencia sobre mi actividad literaria; ella amplió suficientemente el horizonte de mis observaciones; me enriqueció con conocimientos cuyo valor para mí, como escritor, solamente puede apreciar quien es médico.

Esa influencia le evitó muchos errores pues, según nos dice, “de hecho, el conocimiento de las ciencias naturales y de los métodos científicos me tenían siempre en guardia y yo trataba, en lo posible, de ceñirme a los datos científicos y, cuando esto no era posible, renunciaba a escribir”.

En su juventud, Chejov captó aquellos aspectos de la vida, aquellas situaciones que mejor respondían a su curiosidad y a su sentido del humor. Sus primeras narraciones estaban impregnadas de una clara comicidad, de una alegre ironía que se vertía sobre las cosas aparentemente graves. Luego, siguiendo el mismo proceso de Gogol, su humorismo fue virando hacia la tragedia y en sus obras pesó de más en más un desaliento característico, una melancolía peculiar que lo alejó definitivamente de su primer estilo.

Durante sus estudios universitarios, Chejov pasó estrecheces económicas aliviadas, únicamente, con el dinero que recibía por sus cuentos. Una vez doctorado pudo vivir con más desahogo pero sus dificultades sólo desaparecieron cuando su nombre literario quedó firmemente asentado y, especialmente, cuando su talento de dramaturgo fue indiscutible.

Rodeado de los escritores más famosos de su época y en un ambiente que hervía en inquietudes políticas, sociales y religiosas, extraña que Chejov pudiera quedar al margen del torbellino para dedicarse a la observación tranquila de la gente

común, a la descripción de los fracasos de la naturaleza humana y la mezquindad que rodea la vida cotidiana. Observa que: "la vida de nuestras clases superiores es gris y como envuelta en crepúsculos la del pueblo; la de los obreros y campesinos es una noche negra formada de ignorancia, de pobreza y de toda suerte de prejuicios", pero él se limita a observar el hecho sin tomar partido. "Yo no soy liberal ni conservador, ni banderizo ni abstencionista. Quisiera ser solamente un artista libre y me duele que Dios no me haya dado la fuerza para serlo. Odio la mentira y la violencia bajo todos sus aspectos".

En 1886, poco después de la publicación de su primer volumen de cuentos, aparecieron las primeras manifestaciones de la tuberculosis que acabaría con su vida, alternando con periodos de aparente recuperación que le hacían considerar su estado con más optimismo.

Cuando estalló el cólera en 1892-1893, ejerció su profesión médica entre los campesinos y se afanó en indicarles las reglas higiénicas necesarias para defenderse de la terrible epidemia.

En 1901 se casó con Olga Knipper, destacada actriz que intervino en la representación de sus obras. Su salud estaba tan minada que decidió instalarse en Yalta, pues no hubiera podido resistir el clima de Moscú o de San Petersburgo. En 1904 se agravó tanto que su esposa lo llevó al balneario alemán de Badenweiler en un postrer esfuerzo para hacerle recobrar las fuerzas. La noche del 3 de julio cayó en delirio. El médico que lo asistía envió a un ayudante en busca del oxígeno, pero Chejov le dijo: "No es necesario porque moriré antes de que vuelva".

Había cumplido cuarenta y cuatro años y dejaba una obra extensa, rica en penetración psicológica: unos doscientos setenta cuentos y narraciones breves, género en el que descolló, y varias obras de teatro que siguen en el repertorio internacional, tales como *La gaviota*, *El tío Vania*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*.

Mijail Lermontov nació el 15 de octubre de 1814 en la ciudad de Moscú. Era hijo de un modesto oficial zarista y de una dama de la nobleza que murió cuando el niño apenas tenía tres años. Fue criado por su abuela materna, soberbia aristócrata que impuso una absoluta separación entre padre e hijo y que dio a éste la más refinada educación. A los catorce años empezó a escribir versos, primero en francés y más tarde en ruso. Ingresó en la universidad de Moscú pero no tardó en ser expulsado por haber tomado parte en un motín contra un profesor. Entonces entró en una escuela militar de San Petersburgo y obtuvo el grado de oficial de húsares a los dieciocho años.

Su primera obra literaria fue publicada en 1835. En 1837, a la muerte de Alexandr Pushkin, escribió su famoso poema titulado "A la muerte del poeta" que fue inmediatamente prohibido por la censura zarista, aunque miles de copias fueron secretamente distribuidas por todo el país. Este poema mereció el siguiente comentario de Herzen: "El tiro que mató a Pushkin ha despertado el alma de Lermontov" y, en efecto, pareció como si aquella exquisita sensibilidad del poeta muerto renaciera quizá con más bríos en aquel joven. Lermontov fue juzgado por una corte marcial y exiliado al Cáucaso. En 1838 volvió a Moscú, pero a los dos años fue nuevamente enviado a aquella región en donde permaneció hasta su muerte, el 27 de julio de 1841, a consecuencia de un duelo provocado por agentes zaristas.

Dejó una obra breve por necesidad puesto que su vida fue muy corta: *Canto sobre Kalachnikov*, *El audaz mercader*, *Mtzyri*, *El demonio* y una novela en prosa: *Un héroe de nuestro tiempo* que consta de tres partes, "Bela", "Maxim Maximich" y "El diario de Pechorin". Este diario comprende a su vez tres narraciones, "Taman", "La princesita Mary" y "El fatalista". Los personajes de Pechorin y de Eugenio Onieguin, creados por Lermontov y Pushkin respectivamente, inician en la literatura

rusa esa serie de caracteres autodestructivos que luego continuarían casi todos los grandes escritores de Rusia.

Lermontov fue un romántico por naturaleza que amó profundamente la libertad. En muchos de sus poemas se revela el sufrimiento que le produjo la comparación continua entre los ideales que sentía y la realidad que comprobó de manera tan amarga. Su lenguaje tuvo una extraña musicalidad quizá no igualada por ningún otro poeta de su patria y sus versos tienen hoy la misma vigencia pues todavía hallan eco en nosotros sus palabras:

¡Qué mísero es el hombre! ¿Qué desea?
El cielo es puro y bajo él hay sitio para todos...
Mas siempre, sin motivo, odia su corazón...
¿Por qué?... ¿Por qué?*

* *Cuentos rusos*. Selección y prólogo de Nuria Parés. México, Oasis, 1971. (Colección Literaria Servet, 36)

## Edgar Allan Poe

Poeta, escritor de cuentos, ensayista y crítico literario. Edgar Allan Poe pasa por la vida como una oleada que todo lo anega y todo lo destruye, cuarenta años de existencia atormentada en los que, nuevo Sísifo, sube una y otra vez la pendiente de una suerte adversa con su fardo de angustias y complejos, dolores y vicios, para rodar siempre más hondo, siempre más abajo, cuando apenas está a medio camino de la cumbre.

En su obra alucinada, en ese mundo fantástico y tenebroso en que nos precipita hay, aquí y allá, frases que tienen la vibración sonora de una confesión, esas palabras que todo autor hilvana alguna vez para dar fe de sí mismo, para cumplir la misión que, según Hölderlin, atañe al poeta: "dar testimonio de lo que es". ¿Qué fue Edgar Allan Poe? Fue, sin duda, un hombre imaginativo, hipersensible, un psicópata presa frecuente de crisis depresivas, un ser emocionalmente inestable, un gran conocedor de la desgracia: "El infortunio es múltiple", nos dice,

> la desgracia cobra diversas formas. Extendiéndose por el vasto horizonte como el arco iris es, como éste, de matices varios, distintos e íntimamente mezclados.
>
> ¡Extendiéndose por el vasto horizonte como el arco iris!... ¿Cómo he podido derivar de la belleza un tipo de fealdad?

Y es aquí, en esta última frase, en donde se nos revela el extraño proceso creativo de un hombre espoleado siempre por un afán de belleza tan sin límite que llegó a ver la hermosura de lo horrendo.

En sus cuentos respiramos un aire enrarecido, nos hundimos hasta el cuello en ese mundo alucinado y fantasmal en que la

vida se desploma, en que la muerte cobra animación. Vida y muerte, locura y razón, luz y sombra se siguen, se persiguen y confunden, anverso y reverso de esa moneda absurda, acuñada en dolor y en alegría, que hace girar la mano del destino.

Componemos la imagen de Poe con sus propias palabras:

> Provengo de una estirpe que se ha distinguido por el vigor de su fantasía y el ardor de su pasión. Los hombres me han llamado loco, pero aún se ignora si la locura es o no una forma de la inteligencia más sublime o si mucho de lo que se considera elevado y profundo no surge de una anormalidad del pensamiento, de una actitud del espíritu exaltado a expensas del intelecto. Los que sueñan de día llegan a conocer muchas cosas que escapan a los que sólo sueñan durante la noche. En sus visiones grisáceas captan vislumbres de la eternidad y al despertar se estremecen al ver que estuvieron al borde del gran secreto. A jirones, logran aprender algo de lo que es el bien y mucho sobre el mal; sin brújula ni timón penetran en el vasto océano de la "luz inefable".

Con estas palabras, que guardan poca relación con el resto del relato, comienza Poe su cuento "Eleonora". Una a una desgranan esa sinceridad dolorosa de hombre que se ampara de la máscara de autor para poner en boca de un personaje un grito de su propia verdad amarga.

¿Quiénes son "los que sueñan de día", los que "captan vislumbres de la eternidad", los que "penetran en el vasto océano, de la luz inefable"? ¿Alude Poe a los que, como él, no vacilan en arder como una tea, presas del alcohol o del opio? Se han escrito muchas páginas en apoyo o en contra de la teoría que afirma que Poe recurrió a esos excitantes para lograr una tensión máxima de sus facultades creativas, un estado de trance en que podía dar rienda suelta a su extraña fantasía. La imagen del artista que se inmola en aras del arte es siempre sugestiva.

Sin embargo, en este caso no parece corresponder a la realidad. Poe se embriagaba con frecuencia pero no escribía en esas ocasiones. Tampoco recurrió al opio de manera habitual. Ambos vicios fueron seguramente para él motivo de aborrecimiento de sí mismo y de un sentimiento periódico de culpabilidad que desencadenaba una nueva crisis depresiva. Para superarla acudía nuevamente al alcohol, cerrando así ese fatídico círculo que es tan difícil de romper para el dipsómano, ese círculo en el que queda atrapado e indefenso.

Es indudable que su desgraciada inclinación constituyó un tormento para el artista y que trató de vencerla muchas veces, aunque siempre en vano. En su cuento "El gato negro" pone en boca del protagonista una frase que nos parece reveladora: "Pero mi mal se acentuaba día a día. ¡No hay peor desgracia que la del alcoholismo!"

Poe hizo grandes esfuerzos por rehabilitarse y es esa lucha consigo mismo y contra sus circunstancias lo que hace tan patética su figura.

Edgar Allan Poe nació en Boston el 19 de enero de 1809. Fue el segundo hijo de una pareja de actores: David Poe, norteamericano, y Elizabeth Arnold, inglesa. Su abuelo paterno, David Poe, de Baltimore, fue uno de los patriotas que se distinguieron en la guerra de la independencia, en la que alcanzó el grado de general. El padre, adicto al alcohol, murió cuando Edgar tenía un año. La madre falleció al año siguiente y el pequeño fue recogido por la familia de John Allan, rico comerciante escocés que vivía en Richmond, quien nunca llegó a adoptarlo. Sin embargo, de él tomaría el escritor su segundo nombre.

Durante el primer matrimonio de John Allan, Edgar fue el niño mimado de una familia acaudalada y generosa que no escatimó gastos para hacer del muchacho "un cumplido caballero" al uso de la época. La señora Allan, mujer delicada y tierna, fue una verdadera madre para el chiquillo. Edgar

recibió la educación clásica que entonces era de rigor para las clases superiores; estudió primero en Richmond y luego en Inglaterra, en donde la familia vivió de 1815 a 1820. Allí asistió al colegio de Stoke Newington (el sombrío caserón isabelino que tan magistralmente describiera después en su *William Wilson*) y se distinguió en los estudios y en los deportes, especialmente en el salto y la natación; a su práctica debió luego ese padecimiento que se conoce con el nombre de corazón de atleta.

Edgar Allan Poe comenzó a escribir poemas a temprana edad. Cuando la familia regresó a Estados Unidos, el muchacho se preparó durante unos años con ayuda de profesores particulares y finalmente ingresó en la Universidad de Virginia en 1826.

La institución, planeada y fundada por Thomas Jefferson en la ciudad de Charlottesville, acababa de abrir sus puertas el año anterior y constituía por entonces el desiderátum en su género en Estados Unidos. Aunque Poe sólo permaneció en ella durante un curso, es muy posible que el origen de sus desgracias haya que buscarlo en esa separación de su hogar de Richmond. El muchacho tenía entonces diecisiete años, edad peligrosa en que un joven puede andar en malas compañías y seguir ejemplos poco edificantes. Pese al reducido número de estudiantes, en la Universidad de Virginia, como en tantas otras en todas las épocas, era de rigor que los alumnos participasen en francachelas y dedicaran al juego buena parte de su tiempo. Poe empezó a beber y a jugar con exceso y hay constancia de que sobrellevaba mal los efectos del alcohol. Fue por entonces cuando su novia, Sarah Elmira Royster, rompió sus relaciones para casarse con un tal Shelton. A todo ello vino a sumarse una lesión cerebral que, de tarde en tarde, le producía verdaderos ataques de locura durante los cuales era parcialmente irresponsable y que no hacían presumir que pudiera alcanzar muchos años de vida.

Regresó a Richmond cargado de deudas, lo que dio lugar a una tremenda disputa con Allan quien, asustado ante las incli-

naciones que mostraba el muchacho, no permitió que volviera a la Universidad después de las vacaciones y creyó más prudente ponerlo a trabajar en un comercio. Poe abandonó ese trabajo al poco tiempo y en 1827 marchó a Boston en donde publicó su primer libro de versos *Tamerlán y otros poemas*. Poco después se alistó en el ejército con el nombre de Edgar A. Perry y fue destinado a Fort Moultrie. En 1829 publicó en Baltimore *Al Aaraaf*, *Tamerlán* y poemas menores.

En 1830, la señora Allan, ya en trance de muerte, pidió a su marido que buscara y protegiera al muchacho descarriado. John Allan cumplió este último deseo de su esposa y logró que Edgar ingresara en la Academia Militar de West Point, de donde no tardó en ser expulsado por haberse negado a obedecer la disciplina. A partir de entonces, John Allan cortó toda relación con Poe y el distanciamiento se acrecentó, si cabe, cuando el comerciante casó de nuevo con una mujer joven y se volvió de espaldas, definitivamente, a aquel muchacho que, sin duda, debió constituir un quebradero de cabeza para él.

Por entonces Poe acusa su estado de conmoción espiritual en una carta que escribió a Allan en la que explica la lucha entre sus impulsos y su conciencia y describe los ataques de depresión que le aquejan periódicamente. Poco después insistiría de nuevo en su incapacidad para comprender esas ráfagas recurrentes de desesperación que le azotan sin relación con causa alguna. En esta descripción, algunos médicos han señalado los síntomas de una depresión endógena primaria.

El joven estaba ya marcado por la huella del vagabundo. Poseía un atractivo singular y, pese a su corta talla, era un hombre fornido, de cabeza hermosa, al gusto de la época romántica, con ojos oscuros y brillantes y modales que aunaban una extraña mezcla de altivez y de dulzura. En Nueva York publicó su tercer libro de poemas que contenía las primeras versiones de algunas de sus obras mejores, entre ellas “Israfel” y “A He-

lena", poema este último que le inspiró su pasión juvenil por Jane Stanard.

Sin recursos, sin preparación profesional alguna y con tres libros publicados en su haber, Poe se encontraba al margen de la sociedad que hasta entonces consideró suya y su salida lógica era el periodismo. En las cuatro décadas que precedieron a la Guerra civil, el país presenció un aumento constante del número de periódicos y revistas (las dedicadas al público femenino empezaron entonces la carrera brillante que hoy continúan) y aunque muchas de esas publicaciones tuvieron una vida efímera, otras logran contar con suscriptores suficientes para asegurar la suya durante muchos años. Edgar Allan Poe empezó así aquel largo recorrido de diversas redacciones que sólo acabaría con su muerte. Comenzó a publicar en un periódico de Filadelfia y luego se trasladó a la ciudad de Baltimore. Allí conoció a una hermana de su padre, María Clemm, que vivía con su hija Virginia. El joven escritor, que siempre buscó obsesivamente la imagen de su madre muerta, cobró un cariño acendrado por esta familia en la que fue acogido con el mismo afecto.

Por aquellos años obtuvo un premio de cincuenta dólares al presentar su cuento "Mensaje hallado en una botella" al concurso del periódico *Baltimore Saturday Visiter*, y en 1835 logró trabajo en la redacción del *Southern Literary Messenger* de Richmond. A los 26 años, antes de incorporarse a su nuevo puesto, casó con su prima Virginia que aún no cumplía los 14 y era una niña delicada, enferma de tuberculosis, mal que causaría su muerte diez años después. Este matrimonio ha dado origen a muchas conjeturas, pues en él se ha querido encontrar la clave de la personalidad enigmática del escritor. Es significativo el hecho de que cuando la joven murió, a los 24 años de edad, fuese virgen todavía.

Después del matrimonio, la madre de Virginia siguió al frente de la familia. Esta mujer siempre quiso a Poe como a un verda-

dero hijo y una vez muerto se esforzó en reivindicar su nombre y señalar el carácter bondadoso del artista.

En 1837, Poe fue despedido del periódico por su frecuente estado de ebriedad y decidió volver a Nueva York. Allí publicó *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, obra que ha influido enormemente en los escritores de prosa fantástica de tiempos posteriores.

Corría el año de la primera gran depresión económica que sufriría Estados Unidos. La pequeña familia se instaló en Filadelfia, en donde pasaría seis años de miseria, careciendo muchos días de lo más esencial. Por entonces Virginia tuvo la primera hemoptisis y su madre fue de periódico en periódico con la esperanza de conseguir trabajo para Poe o de vender por pocos dólares algunos de sus cuentos o poemas.

Sin dinero, con su mujer amenazada de muerte y sabiéndose al borde de la locura, no es de extrañar que Poe recurriera más y más a la bebida. Sin embargo, en sus momentos de lucidez trabajaba con ahínco, adentrándose en ese mundo disparatado de la fantasía y del horror cuyos matices dominaba ahora porque los padecía en su propia carne.

Pero entonces, como ahora, no era fácil ganarse la vida con la pluma, sobre todo en el caso de Poe, azotado por ramalazos periódicos de depresión o de ebriedad, tratando de sobrenadar en la tremenda marejada de los Estados Unidos de aquel tiempo, obligado a luchar codo con codo con el nuevo tipo de hombre que forjaba la tierra, con ese *self-made man* seguro de sí mismo, arrollador y triunfante que era exactamente el polo opuesto de cuanto él representaba.

En su magnífico prólogo a la obra de Poe, Baudelaire, alma afín a la del escritor norteamericano, que fue quien llamó sobre él la atención de Europa, afirma que "los Estados Unidos fueron para Poe una vasta cárcel que él recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un mundo más elevado", y

más adelante insiste en que "Edgar Allan Poe y su patria no estaban al mismo nivel". Y seguramente no le faltaba razón, pues la vida de un escritor de su categoría debió ser un tormento en la mediocridad literaria que reinó en el despertar de aquel gigante voraz que acababa de aumentar su territorio con los estados de Texas, California, Nevada, Utah, Arizona, Nuevo México, parte de Colorado y Wyoming. Poe vivió los años que presenciaron el auge de los barcos de vapor y de los ferrocarriles, la construcción de canales, el crecimiento asombroso de las ciudades, la especulación desenfrenada, el hacer y deshacer grandes fortunas, la guerra con México y el descubrimiento del oro en California. La ebullición de un mundo sobre el que poco después caería la ironía de Mark Twain pero que para Poe no fue más que una absurda arena de lucha en la que "esos hombres, los poetas, viven y mueren entre el desprecio de los utilitaristas".

En aquellos años anteriores a la Guerra de Secesión, la gente tomaba partido en pro o en contra del sistema esclavista y en los nuevos estados del Oeste bullía un espíritu igualitario y democrático que se hacía sentir ya en las ciudades más viejas de la costa atlántica.

Poe, aristócrata de corazón, no podía comulgar con aquellas ideas que, sin duda, le parecían un error en el que sus compatriotas se adentraban a ojos cerrados: "Entre otras ideas excéntricas", dice en el *Coloquio de Monos* y *Una*, "la de la igualdad universal ganó terreno y en nombre de la analogía y de Dios (a despecho de las leyes de gradación que en forma tan evidente rigen todas las cosas de la Tierra y del Cielo) se hicieron tentativas insensatas por establecer una democracia que dominara todo".

El escritor se hallaba entonces en pleno florecimiento de su genio. Al ahondar en la entraña de su mundo sombrío había dado con la veta inexplorada de un metal desconocido todavía, un material de consistencia extraña, hecho de luz y de tinieblas, que ahora refulgía entre sus manos. En medio de sus crisis

periódicas, en sus horas de lucidez, había logrado resolver la cuestión fundamental, aquella que Taine expresó al decir: "El gran problema de todo artista es hallar un tema adecuado a su talento".

En 1839, Edgar Allan Poe se hizo cargo de la dirección de la revista *Burton's Gentleman's Magazine* de Filadelfia y para ganar algún dinero extra escribió una serie de artículos sobre criptografía e historia natural. Poco después aparecieron sus *Cuentos de lo grotesco y arabesco* en dos volúmenes. Al año siguiente pasó a dirigir el *Graham's Magazine*, en donde publicó *Los crímenes de la calle Morgue*, la primera novela detectivesca que registra la historia de la literatura. La vida, aquella matrona severa, parecía dispuesta a sonreír: en 1843, Poe ganó un premio literario de cien dólares con su cuento *El escarabajo de oro*, que logró gran popularidad.

Pero Poe era una planta sensitiva y extraña que sólo podía florecer con la raíz hincada en el aire, al sol de todos los caminos. Agotadas las posibilidades de Filadelfia, volvió a probar suerte en Nueva York y durante algún tiempo trabajó en el periódico *Evening Mirror*. En sus páginas apareció por vez primera su poema "El cuervo", que asentaría su fama de poeta y de cuya concepción hablaría después en su *Filosofía de la composición*, con un empeño algo pueril en demostrar que su obra no fue fruto de la inspiración del momento sino de un plan minuciosamente deliberado.

No tardó en perder ese trabajo y consiguió entrar en la redacción del *Broadway Journal*, periódico del que llegó a ser propietario, aunque al poco tiempo se vio obligado a suspender su publicación por falta de fondos.

Después de publicar una selección de sus *Cuentos* y "El cuervo" y otros poemas, empezó a escribir para el *Godey's Lady's Book* una serie de artículos de crítica literaria en los que hizo gala de bastante eclecticismo, pese a haber afirmado que "el elogio de lo

que no vale la pena es la peor injusticia que puede cometerse con lo que sí la vale".

Así, cayendo para volverse a levantar, pasan esos años de vida trashumante de ciudad en ciudad, de redacción en redacción, de esperanza en esperanza, componiendo a jirones su obra singular que muestra, como pocas, lo que él llamó "la tendencia del hombre a definir lo indefinible".

Poe gustaba de contar anécdotas de su vida que no estaban exentas de su fantasía peculiar y muchos biógrafos han seguido esos datos que carecen de fundamento, llegando a afirmar que, siguiendo los pasos de Byron, acudió al teatro de la guerra greco-turca. Hoy está comprobado que jamás estuvo en Grecia ni en Rusia, como también aseguraba, y es muy probable que ni siquiera conociera París, aunque se ignoran sus andanzas en 1832.

En 1846, la familia se instaló en una pequeña casa de campo en Fordham, que actualmente se ha convertido en un museo. Allí murió Virginia, el 30 de enero del año siguiente, suceso que le hundió en la más completa desesperación. Poe estuvo muy enfermo durante varios meses y fue entonces cuando sufrió los primeros ataques de *delirium tremens*. De ese año sombrío queda, como única obra, su poema "Ulalume".

A raíz del deceso de su esposa, Poe cayó en un misticismo intelectual pero volvió al trabajo con una extraña exaltación de espíritu. De esa época datan sus poemas "Para Annie", "Annabel Lee", "El dorado" y "Las campanas" en el que hizo un uso libre de la onomatopeya que seguramente no tiene paralelo en la poesía. También son de esa época su cuento "El descubrimiento de Von Kempelen", en el que profetiza la transmutación de los elementos, y "Eureka", obra mística que su autor llamó poema, en la que trató de explicar la génesis y la finalidad del cosmos y que fue muy mal acogida por la crítica. Esta obra singular llevaba un encabezamiento significativo: "Ofrezco este libro a los que han puesto su fe en los sueños como en las únicas realidades".

Al finalizar 1848, Poe entabló breves relaciones con la poetisa Sarah Helen Whitman, quien le prometió casarse con él si dejaba la bebida. El escritor se esforzó pero sin resultado y ella le abandonó. Poe intentó suicidarse y escribió: "[…] el día termina: he tratado de calmar mi espíritu con un rápido paseo a través del aire frío y penetrante pero el Demonio me atormenta todavía. Finalmente he conseguido dos onzas de láudano […]".

Al año siguiente, en el curso de un viaje a Richmond, reanudó el noviazgo de su juventud con la que ahora era viuda de Shelton. A partir de entonces, poco es lo que se sabe con certeza de sus andanzas. A primeros de octubre de 1849, completamente ebrio y medio loco, fue arrastrado por la multitud en las elecciones de Baltimore en donde, según parece, uno de los grupos políticos le utilizó como "repetidor" en las listas electorales. Más tarde fue hallado en una taberna, sumido en un profundo estupor. Trasladado al hospital de Washington College, murió el 7 de octubre en un acceso de *delirium tremens* y fue enterrado en lo que actualmente es el cementerio de Westminster.

La obra de Edgar Allan Poe es, como su vida, inquietante y atormentada. Él afirmó siempre que "el propósito de la literatura es divertir al suscitar ideas" y sin duda logró plenamente este objetivo. Decía también que la poesía es la "rítmica creación de la belleza"; fue un gran admirador de Pope y de Keats y nunca tuvo en gran estima su propia obra poética, convencido de que no contenía "nada valioso para el público ni honroso para mí mismo". Sin embargo, logró efectos melódicos incomparables y bien puede decirse que de él arranca la tradición del simbolismo literario en que se asienta la poesía moderna.

Cabe decir que en un principio escribió sus poemas con gran economía de recursos que gradualmente fue aumentando y enriqueciendo, proceso exactamente opuesto al que siguió en su prosa. Opinaba que un verdadero poema debe ser breve y que

los de larga duración no son, en última instancia, más que una serie de poemas cortos.

Poe denunció "la herejía de lo didáctico" afirmando que la obra de arte no necesita ser moral, y creía, por otra parte, que el efecto de la literatura novelesca en los actos del lector inteligente es prácticamente nulo.

En cambio, hizo gran hincapié en "el gusto, esa facultad que ocupa una posición media entre la inteligencia pura y el sentido moral" y que es la única que "puede conducirnos hacia la belleza, hacia la naturaleza y hacia la vida".

Y aquí surge, inevitable, la comparación entre Poe y Walt Whitman, ese gran coloso de la poesía norteamericana que cantó a la democracia por considerarla dentro del orden de la naturaleza, el hombre que creyó en la bondad intrínseca del ser humano, el escritor que tuvo una fe absoluta en lo que hoy hemos dado en llamar el mensaje de la obra de arte, el poeta cuyos versos se clavan, como raíces, en la tierra cuando los de Poe, materia alada, tienen aspiraciones extraterrenales. Y no extraña que Whitman se refiriera desdeñosamente a la obra poética de su compatriota como a un "tintineo sempiterno de campanitas musicales".

Edgar Allan Poe insistió siempre en la unidad necesaria a toda obra de arte y ello, aunado a tratar los temas románticos a la manera clásica, le ganó la admiración de toda Europa.

Pero su verdadero genio está en sus cuentos, en ese mundo del horror y de la insania que parece surgir de una angustiosa pesadilla, en esa magistral exposición de la belleza de lo horrendo que nos hechiza, atrae y trastorna.*

* Edgar Allan Poe, *Cuentos.* Selección, traducción y prólogo de Nuria Parés. México, Ediciones Oasis, 1968. (Colección Literaria Servet. El Mundo Moderno)

# Ensayos

# Arte

## El vitral del Espíritu Santo

*(La crítica de arte premiada en el concurso Paul Westheim)*

En nuestros días, cansado el arte del esfuerzo de innovar que le ha obligado a mantener una tensión excesiva y quizás agotadora, observamos una tendencia del artista hacia la “renovación”, buscando en las artes perdidas un manantial de frescura capaz de abrevar la aridez que siempre se deriva de las fórmulas.

Es así como los mejores artistas de nuestra época se han interesado nuevamente en la cerámica, en el mosaico, en los esmaltes, en las tapicerías y en las vidrieras o vitrales, artes todas que tuvieron sus días de esplendor y que poco a poco fueron cayendo en el olvido, cuando no en el campo de la ornamentación, sonando en tono menor en el concierto de voces del “gran arte”.

Indudablemente cada material tiene sus calidades propias, sugiere por sí mismo estados de espíritu muy diferentes. La transparente luminosidad del vidrio coloreado, que parece ser fuente de luz dispersadora de placidez espiritual, es el material más apto para plasmar una mística: el arte religioso encuentra en él la voz apropiada para expresarla.

Cuando el artista “siente”, aun antes que la obra, el material que va a utilizar para crearla, ha dado ya un gran paso hacia su objetivo. Esto, que puede aplicarse a todas las artes plásticas, se revela en el arte del vitral en el que la materia, como una mujer supersensible, parece tener mayores exigencias de comprensión espiritual por parte del que quiere dominarla.

Si a estas exigencias se añaden las que plantea el vitral como parte integrante de una arquitectura, es decir: conjunto armo-

nioso en el que no caben disonancias, no extrañará que hoy aplaudamos la realización de una obra: la capilla de la Casa de Estudios de los Misioneros del Espíritu Santo que, como una proa marinera en tierra, han levantado en el viejo Coyoacán el arquitecto Enrique de la Mora y la joven vitralista Kitzia Hofman.

*El vitral del Espíritu Santo* (de enormes proporciones, ya que cubre una superficie de unos doscientos metros cuadrados) es una obra de honda significación, que parece conjugar felizmente los eternos problemas del arte en su dimensión social sin menoscabo de la individualidad del artista.

La moderna exaltación de la personalidad del artista suele comprometer la universalidad de la obra creada. El arte nuevo renuncia sin lucha a ser inteligible para la muchedumbre, encerrándose en un arte para iniciados, o bien se encauza por el camino cómodo de las concesiones. Pero el arte religioso lleva en sí una finalidad de tipo social y a su nacimiento, como ocurre en el de las princesas de los cuentos, asiste un hado maléfico que le obliga a ser, en esencia, un arte para los más, no para los menos.

¿Cómo, pues, conjugar un arte para el vulgo con una aspiración leal del artista a lo no vulgar?

El artista sincero no pensará en hacer concesiones, pero si su actitud es cordial (en el mejor y más entrañable sentido de la palabra) intuirá todo lo que de aristocrático puede haber en el pueblo y, una vez intuido, estará en posición de crear una obra de arte que aspire a la universalidad.

Esta actitud cordial es la que nos parece caracterizar la obra de Kitzia Hofman y por ella la joven artista mexicana concilia lo que podría parecer irreconciliable: la estética reservada a una elite y el gusto popular, el arte abstracto y el efecto realista, y es esa actitud cordial la que la lleva a intuir los altos valores estéticos que pueden ser medios de comunión espiritual: sobriedad, musicalidad, pureza.

Sobriedad de tema, sobriedad en el colorido también (acierto al escoger los tonos quemados y los azules vivos, típicos por otra parle del vidrio popular mexicano). Sobriedad, calidad refinada, vértice en el que pueden converger el esteta y el hombre del pueblo (no olvidemos que el buen gusto popular ha inventado "lo charro" como voz peyorativa).

Musicalidad que todo el vitral emana: ritmo alterno de los manquetes, trazo melódico de las soleras entre los que las voces cromáticas cantan su contrapunto.

Pureza que deriva de la total compenetración de la artista con su obra. El vitral, arte de luz, tiene su razón de ser en la transparencia, sus valores se apoyan en la luz más o menos tamizada pero están en completa oposición con la técnica pictórica del claroscuro. El arte del vitral florece durante el Medievo y desaparece como arte mayor en el Renacimiento, debido, precisamente, a esa confusión de sus propios valores.

En nuestra época, Connick en Norteamérica, Mattise en Vence, Rouault en Assy, Léger en Audincourt y tantos otros han revivido con medios modernos una tradición vieja de siglos. *El vitral del Espíritu Santo* es una obra de concepción moderna ejecutada con los medios tradicionales de los vitralistas del siglo XIII. No hay en ella ningún efecto, ningún valor que no haya sido obtenido del color del vidrio soplado, sin artificio pictórico alguno.

La artista ha despojado su obra de todo lo accesorio, lo trivial, lo anecdótico, reduciéndolo a su última esencia: poesía pura capaz de ser sentida sin ser pensada. Nos baña en una luz irreal, azulosa, ambarina; una luz viva, joven, pura: la luz de las profundidades abismales, la que asistiera, quizás, a la creación del mundo.

Una llamarada, un aletear, un ser de luz se extiende ante nosotros y la magia, el artificio todo del arte, ondea en el recinto el misterio de las viejas palabras bíblicas:

> vino un estruendo del cielo como de un viento recio que corría, el cual hinchió toda la casa […] y se les aparecieron lenguas repartidas, como de fuego […] y fueron todos llenos del Espíritu Santo.

En el vitral de Kitzia Hofman el misterio poético está vivo, palpitante. Hay un rumor de alas cobijado en el templo y en esa luz, azulosa y ambarina, se cuaja la obra de una artista que, como un gran poeta, logra hermanar en una misma emoción a los hombres de su tiempo.*

* "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 495. México, 7 de agosto de 1958, p. 7.

## El mundo de Paul Westheim

Paul Westheim cumple setenta y cinco años de una vida dedicada por entero al arte. Tanto Alemania, su país de origen, como México, su patria adoptiva, se preparan a rendir homenaje a este hombre sencillo cuya razón de ser no se concebiría fuera del terreno de la plástica. El resumen, de una pieza, la figura del crítico de arte, que no de artistas: la crítica que es, que debe ser tensión y dinámica, arco y flecha al mismo tiempo; la que supone búsqueda y hallazgo y hemos dado en llamar, algo "arquitectónicamente", crítica constructiva. Señalar, defender, sugerir y ¿por qué no? omitir, a veces, franciscanamente son, sin duda, los contrafuertes de la crítica de arte sin los cuales muchas de las grandes fábricas de la plástica no se hubieran levantado o amenazarían derrumbarse. Acero de mil filos, la tarea crítica se agiganta cuando se humaniza, cuando, dejando de lado sus posibilidades de arma punzocortante, vuelve a su más noble esencia de herramienta de trabajo. Sólo por ella logra el crítico hermanarse con el artista en una tarea común: la creación artística.

Westheim estudió Historia del Arte en la Technische Hochschule de Darmstadt y la Universidad de Berlín, imbuyéndose del pensamiento filosófico de Heinrich Woelflin y Wilhelm Worringer, maestros en la difícil disciplina que enseña el enjuiciamiento de las épocas y del constante devenir del arte. Esta formación severa coincide en Paul Westheim con una calidad espiritual imprescindible a un crítico de proporciones: el más perfecto equilibrio, pues es el suyo un mundo interior en eterno conflicto entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el sentir y el razonar, entre intuición e intelecto. Equilibrio de

acróbata intelectual que, en ocasiones, ha de llevarlo a dar ese doble salto mortal que abrirá a los ojos del público nuevas perspectivas. Exigencia de un espíritu cambiante pero fiel a sí mismo, pues el arte, como el río de Heráclito, es corriente de aguas mudables.

Enclavado en su Alemania natal, Westheim vive cordial, entrañablemente, ese largo compás de espera que en la Europa "de entre dos guerras" arremolina todas las inquietudes, todas las osadías que el nuevo siglo aportó al terreno de la plástica. A zarpazos los artistas ahondan, ensanchan la herida en el cuerpo del arte "vieux jeu" y gozosa, juvenilmente, inventan o deshacen teorías, haciendo alarde de una audacia asombrosa. Nunca en "la vieja Europa", si exceptuamos durante el Renacimiento, había soplado ese hálito de juventud sobre el arte: juventud que, paradójicamente, no implica falta de madurez. Surge el nuevo expresionismo de un Kokoschka, los viriles aguafuertes de Kathe Kollwitz, los hallazgos de Lyionel Feininger o de Franz Marc, el arte inobjetivo de Kandisky o de Paul Klee, "el deformador más desenfrenado que conoce la historia del moderno arte gráfico", según palabras de Hausenstein, arte cuya garra marca el actual abstraccionismo. Se abre paso la proporción desproporcionada de la escultura de Lehinbruck, en la que parece aletear la visión del Greco; la acometividad de la estatuaria de Barlach o de Matarée y el camino que al paso de la arquitectura moderna destroza Mies Van der Rohe. Y tras ellos se alza la figura del gran crítico que supo discernir y alentar su obra, ayudando en ocasiones a salvar de la destrucción gran parte de ella, como en el caso del escultor Wilhelm Lehmbruck, quien se suicidó en 1918.

Westheim es quien firma la primera monografía sobre la obra de Kokoschka (primera edición: editorial Kiepenheuer, Berlín, 1918 —segunda edición: editorial Cassirer, Berlín, 1925) y las introducciones a las diversas carpetas de trabajos del genial

pintor editadas en 1933 y 1945 por las editoriales Euphorion de Berlín y Rasher y Cía. de Zurich. Él es, también quien avala la primera monografía sobre la obra de Lehmbruck, publicada en 1919 por la editorial Kiepenheuer de Berlín, misma que el año anterior había sacado a luz un libro de Paul Westheim que hizo furor en toda Europa: *El mundo como imaginación*. Poco después, en 1921, se publicó su famosa obra *El grabado en madera*, seguido de *Confesiones de artistas* (Propylaen-Verlag), *Por y contra* (Kiepenheuer, 1923), *Almanaque de Europa*, editado en colaboración con Carl Einstein en 1925; *Héroes y aventuras* (Reckendorf, Berlín, 1930) y la introducción a una carpeta de obras de Courbet.

Paul Westheim fue editor de la serie de libros de arte *Orbis Pictus*, en la que firmó los títulos *Arquitectura hindú* y *El clasicismo en Francia*, y durante muchos años fue colaborador del periódico *Frankfurter Zeitung*. En 1917, Westheim fundó su famosa revista de artes plásticas: *Das Kunstblaltt*, y tomó a su cargo la dirección de la revista de arte gráfico: *Die Schaffenden*, ambas serían suprimidas en 1933 por la nueva política alemana. A través de sus dos revistas de arte, el criterio del maestro rebasaba fronteras y se imponían sus juicios expresados en infinidad de artículos en los que daba a conocer a los jóvenes valores que, en la época, representaron al expresionismo alemán.

Catedrático de la Academia Berlinesa de Bellas Artes, poseedor de una valiosa colección de obras de arte atesorada con el amor del "entendido", tan alejado del sentir del "mercader del arte"; dueño de una magnífica biblioteca reunida con afán y colmado de honores, las aguas turbias que anegaron su patria trajeron a la nuestra al gran crítico, despojado de todo bien material pero con su prestigio y su espiritualidad intactos y nuestra ciudad hizo suya esta figura. En exposiciones, salas de conferencias o jurados calificadores de obras de arte, es fami-

liar la silueta maciza del doctor Westheim, su aire desgarbado, su aparente tosquedad encubridora de unas maneras suaves y un trato afabilísimo, la pipa eternamente prendida y ese su peculiar sentido del humor que es vehículo, a veces, de las más altas verdades.

Colaborador asiduo de "México en la Cultura", Paul Westheim ha publicado en México siete libros, que se editaron vertidos en un castellano impecable por Mariana Frenk. Enfrentado al misterio del arte precortesiano, Westheim no podía dejar de aceptar su reto. Y así, el eterno buscador de nuevos valores, el celoso vigilante de cuanto retoño podía brotar del viejo tronco del arte, cava, zahonda y desentierra hasta tomar en sus manos expertas las más viejas raíces del arte mexicano. De los tres libros que Westheim ha publicado sobre arte prehispánico (Fondo de Cultura Económica) dos son obras fundamentales para el estudio del México antiguo como fenómeno artístico, en los que el maestro ha sabido evitar el escollo que supone el punto de vista meramente arqueológico. Las ediciones de la Universidad publicaron su obra *La escultura del México antiguo* (que será editada en Nueva York a fines de año, traducida por Doubleday y Doren) y actualmente preparan la edición de un libro nuevo del mismo autor que tratará de cerámica antigua mexicana.

Sin embargo, la sensibilidad despierta de un crítico de la talla de Paul Westheim avezada a discernir cualquier manifestación de arte auténtico, no podía desentenderse de nuestra realidad. Es prueba de ello su monografía *Tamayo, una investigación estética* (Artes de México, 1957) y la serie notable de conferencias y artículos en los que ha barajado los nombres de Orozco, Siqueiros, Pedro Coronel, Hofmann, Ysenbourg y tantos otros, sabedor de que dondequiera que un espíritu palpitante vierta en formas su estremecimiento, estas formas, como todo lo que en un momento dado de la historia ha sido

auténticamente humano, cobran una dimensión universal que perdurará mientras existan hombres.*

* "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 647. México, 6 de agosto de 1961, p. 4.

## Pau Casals. Un símbolo romántico

*Por la ruta del corazón*
*se llega a todas partes…*

Pablo Casals

Muchas, muchísimas veces nos hemos asombrado ante el fenómeno insólito que presenta Pau Casals. En efecto, el hecho de que un artista de su talla, un hombre que ha convertido su vida en un culto a la música más excelsa, el artista capaz de hacer vibrar a las minorías más selectas, sea también quien electrice y rinda a las muchedumbres, no deja de prestarse a cavilaciones.

Pau Casals, sin embargo, no hace concesiones al gran público; jamás ha descendido del alto plano en el que ha señoreado en lo que va del siglo. Pau Casals no hace concesiones ni como artista ni como hombre y quizás en ello estribe la razón del "fenómeno Casals": la enorme popularidad que entre las masas goza un artista que podríamos llamar "de minorías selectas".

La dualidad artista-hombre no existe en Casals. Estamos en presencia de un ser singular, gran artista por ser profundamente humano: gran hombre por poseer hasta las lágrimas su dolorosa sensibilidad de artista. Y es esa integración, tan pocas veces lograda, la que hace de Casals un símbolo, quizás uno de los pocos símbolos románticos que todavía quedan.

"Un hombre así salva la fe en la humanidad", ha dicho de él Romain Rolland, el incansable luchador que supo despertar la dormida conciencia de Europa con sus escritos y el cual, sin duda, ha debido ver en Casals la encarnación de su "Jean

Christophe", el músico idealista que no se resigna a que el pensamiento, el arte y el ideal puedan ponerse al servicio de las fuerzas oscuras. Porque Casals, como "Jean Christophe", lucha siempre por la luz; su credo es la exaltación de los valores humanos; su ideal, como hombre y como artista, no puede ser más que uno: la armonía. Para lograrla, Pau Casals no ha dudado en emplear el arma del silencio, la más dolorosa ofrenda que pueda otorgar un artista en el pleno uso de sus facultades. Y el mundo ha estado pendiente de ese abrir y cerrar los ojos a la luz... de ese ir y venir de la luz a la sombra… cuando toca, cuando no toca Casals. Que el silencio en manos del hombre ha hecho del artista una extraña paradoja: exaltado cuando toca, enaltecido cuando calla.

La medida de los grandes hombres la da el impacto que causan en la conciencia colectiva. El meteoro, a veces, destroza cuanto encuentra a su paso. Pau Casals no es un demiurgo, no ha sentido jamás el imperativo de los que se saben "elegidos". Sus raíces son hondas en la tierra y su protesta se origina en el "bon seny" catalán, ese buen discernimiento o sentido común que él, mejor que nadie, sabe que es el menos común de los sentidos.

Casals tiene la firme contextura de los cantos rodados… como ellos es pulido, humilde, suave pero duro, inquebrantable y tenaz. Es un canto rodado, un guijo de la tierra lanzado contra la plácida superficie de las aguas turbias. De él, en amoroso suceder, parten, se ensanchan los círculos concéntricos, abarcando en ondas sucesivas, en sólido abrazo a los hombres, a todos los hombres de buena voluntad.

En 1937, cuando hervía la Guerra civil española, Pau Casals hizo pública esta declaración que lo retrata de cuerpo entero:

> Nací pobre. Mi padre fue un hombre del pueblo, un trabajador y yo soy un demócrata ferviente. Aun cuando no he sido nunca político, pues la música y la política no se hermanan, puedo

> decir a mis amigos de otros países que el pueblo español no puede ser inculpado, en absoluto, de esta Guerra civil provocada por los militares y también que Cataluña y España nunca han estado tan unidas como ahora. Yo no puedo ser neutral en este conflicto. Nací del pueblo y con él estoy y estaré siempre. Creo que es deber continuar mi trabajo dando conciertos para los heridos, para los hospitales. Sí, de alguna manera, soy parte del arte de mi pueblo, debo ser reclutado, por decirlo así, para contribuir al progreso artístico de Cataluña. Pero, aparte de toda preocupación artística, mi espíritu es profundamente democrático y ni el dinero ni los éxitos me harán cambiar nunca. No olvido mi humilde nacimiento, que me liga a mi pueblo, y compadezco a los que se avergüenzan de su pasado, de su raza o de su país.

Gran patriota, mecido por la nostalgia de su Vendrell nativo, acosado por el recuerdo de su Cataluña, cuyas cumbres puede contemplar desde tierra francesa, sintiendo a lo vivo ese dolor de España que jamás consintió sin esperanza, Pau Casals sabe hallar en sus raíces hondas ese impulso hacia lo alto, hacia la luz, hacia los eternos valores humanos. En boca de este gran patriota ¡qué hondo sentido adquieren sus palabras!: "¿Pueblos?... ¿razas?... ¡seres humanos!"

Su figura nos trae el recuerdo de otro gran artista y ferviente patriota: Paderewsky quien, al igual que Casals, vivió la inmensa desgarradura de su patria, dedicando todos sus esfuerzos y sus ganancias al Comité de Socorro a Polonia del que era presidente como hoy es presidente Casals del Comité de Ayuda a los Republicanos Españoles. Paderewsky, menos equilibrado, se dejó arrastrar por su entusiasmo y cedió a su pasión política permitiendo que le nombraran presidente de su país. Casals ha declinado el mismo honor que sus compatriotas catalanes le ofrecieran. Por su universalidad, Casals escapa a la estrechez de todo límite geográfico para convertirse en un símbolo, en un

alto exponente de espiritualidad. El gran artista ha mantenido una y otra vez que está al margen de la política. Su posición es la de un liberal a la antigua usanza, la de un idealista del pasado siglo, es decir, la de un hombre que cree en la libertad. Su declaración preferida es elocuente y conmovedora en su sencillez: "Yo no hablo de política, yo hablo de moral".

Por su fe, ingenua inconmovible, en los destinos del hombre, por su incansable labor de apostolado, su figura cobra hoy día perfiles franciscanos enlazándose en una hermandad espiritual con la del gran filantrópico, filósofo y organista extraordinario Albert Schweitzer, Premio Nobel de la Paz 1953, quien sacrificara la gloria para dedicar su vida a los negros del África Ecuatorial Francesa, en el hospital de Lambarene. Estos dos hombres, unidos por el mismo culto fervoroso a Bach y la misma entrega generosa de sí mismos, recibieron a un tiempo el doctorado que en 1934 les otorgó la Universidad de Edimburgo, en unión del científico Julius Roentgen.

Pau Casals lucha por la luz, por la verdad en la vida como en la música. Pasados los ochenta años sigue escudriñando la entraña musical, sopesa, revisa, modifica, en un afán de recrear el espíritu que hizo posible la obra de arte.

> Para un artista y particularmente para un intérprete, alcanzar una creación viva, intensamente viva, constituye el problema esencial. Hay que rechazar todo lo que no parece evidente, todo lo que podría ser artificial. De todos modos, no se debe considerar esta norma como una invitación a la facilidad. ¡Muy al contrario! A menudo nada es más difícil que redescubrir la maravillosa sencillez de las formas vivas; primero es necesario que encuentren un eco en nuestro espíritu y después hace falta que prosigamos un trabajo de investigación y elucidación de problemas, trabajo que no acaba nunca. Los años no han hecho sino confirmarme la importancia del trabajo. Cada día descubro cosas nuevas.

Su búsqueda de la sencillez (que no de la facilidad) se manifiesta también en las modificaciones que ha introducido a la técnica del violonchelo, difundidas y aceptadas hoy por casi todos los virtuosos, pero que en su tiempo fueron consideradas por los ortodoxos como verdaderas aberraciones. Casals ha generalizado el uso de la extensión de la mano izquierda que no sólo aumenta las facilidades para la ejecución sino que también evita los movimientos bruscos de la mano que pueden ser perjudiciales. Es la misma técnica que otro insigne músico catalán, el maestro de guitarra, Emilio Pujol, ha generalizado en el estudio de este instrumento.

Hace poco tiempo, Pau Casals se refería a esa obligación que todo ejecutante contrae: perseguir la verdad en la música. "El artista es responsable de la música que ejecuta; tiene que sopesarla y recrearla", y sus palabras traen de la mano aquella fina observación que hace muchos años hiciera Benito Pérez Galdós sobre Casals: "Ese muchacho no interpreta, reproduce. He aquí el secreto de su personalidad tan acusada: la impersonalidad es insondable como el mar". Esa despersonalización de Casals en aras del fiel sentido de una obra musical enfrenta su figura con la de los más grandes virtuosos de nuestra época. Son dos mundos, dos concepciones opuestas: la ejecución y la interpretación. La verdad de la obra y la verdad del artista. La belleza y el valor expresivo de una ejecución estriba en la calidad de los matices, no siempre indicados en la obra y, por lo tanto, dependientes del íntimo sentir del ejecutante. Nosotros no sabemos qué criterio privará en este II Concurso Internacional de Violonchelo, pues si bien el nombre de Casals ampara la verdad de la obra, la presencia de Gregor Piatigorsky entre los miembros del jurado parece abogar por la verdad del artista.

La culminación del Primer Festival de Música Pablo Casals será, sin duda, el concierto por él dirigido en el que se tocará un fragmento de su gran oratorio, "El pesebre", y una sardana,

como homenaje del hombre y el artista a México, país que, para decirlo con sus propias palabras, es "humanista por excelencia"... Y será también en este México, paladín de las causas perdidas, donde se cumpla el deseo de Casals, entonando el *Himno a la alegría* de la *Novena Sinfonía* de Beethoven "como una plegaria por la paz, que todos deseamos y esperamos"... En estos días, llenas las páginas de los diarios de las noticias más desconsoladoras, en un mundo armado a la expectativa, no podemos por menos de murmurar, como Cyrano de Bergerac: "¡Qué locura!... pero… ¡qué gesto!"*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. México, 25 de enero de 1959, p. 3.

## En el cincuentenario de la muerte de Tárrega

En estos días, la Sociedad de Conciertos de Veracruz, que preside el culto doctor Melo, celebrará un acto para recordar al gran guitarrista valenciano Francisco Tárrega, fallecido en 1909. Las distintas Sociedades de Amigos de la Guitarra, esparcidos por casi todas las grandes capitales del mundo (especialmente las de París, Nueva York y Londres) preparan los conciertos en que se ejecutarán exclusivamente las obras del maestro indiscutible de la actual generación de virtuosos de la guitarra. La figura del gran concertista bien merece unas palabras de homenaje.

Después del florecimiento de la vihuela en la primera mitad del siglo xvi, el instrumento se aplebeyó cayendo en un letargo del que habría de despertar solamente al finalizar el siglo xviii. El padre Basilio inicia el renacimiento de la guitarra que habrá de llevar a su apogeo su discípulo Aguado y Fernando Sor. El ambiente creado gracias a estos dos extraordinarios virtuosos fue aprovechado, poco después de morir el primero de ellos, por un nuevo valor: el maravilloso Julián Arcas, cuya fama estaba bien asentada cuando Tárrega era aún muy niño. Francisco Tárrega sería el sucesor de aquella pléyade de vihuelistas del siglo xvi.

Hijo de modesta familia de Castellón, Francisco Tárrega Eixea nació en Villarreal el 21 de noviembre de 1852. Contaba apenas un año de edad cuando la familia regresó a su ciudad de origen en donde el futuro artista habría de educarse. Cuentan que, de niño, Tárrega escuchó varías veces al guitarrista ciego Manuel González, al que todo Castellón conocía como “el ciego de la Marina”, el cual gozaba de enorme popularidad en toda la región valenciana. Fue tanto el entusiasmo que despertó en el niño de once años que el viejo artista no vaciló en

darle las primeras lecciones de guitarra. Poco después siguió estudiando el instrumento con Félix Ponzoa y Cebrián. Por aquellos días, el célebre concertista de la guitarra, Julián Arcas, dio un concierto en Castellón al que asistió el joven Tárrega, quien quedó tan maravillado ante la ejecución del famoso artista, que optó por ponerse bajo sus enseñanzas. Dado que Arcas residía en Barcelona, Tárrega determinó trasladarse a aquella ciudad para seguir sus estudios bajo la dirección de tan gran maestro, lo que sólo consiguió a medias ya que la calidad de concertista de Arcas le obligaba a viajar continuamente. Sin embargo, la estancia en Barcelona de Francisco Tárrega sería fructífera en un aspecto muy distinto, aunque no menos importante que el que se propusiera, pues no tardó en ganar la amistad y protección del conde de Parsent. Gracias a su ayuda, Tárrega pudo dedicarse intensamente al estudio de la guitarra y comenzar sus hasta entonces nulos conocimientos musicales. Fue también el conde de Parsent quien le proporcionó los medios para dar una serie de conciertos en Valencia que habrían de llamar la atención del público sobre el desconocido artista. Estando en Valencia, le sorprendió la noticia de la muerte de su protector, y privado de tan necesaria ayuda, Tárrega se recluyó en el cercano pueblo de Burriana, donde viviría algún tiempo dando lecciones de guitarra para poder mal vivir. A partir de ese momento, la vida de Tárrega sería un continuo y penoso esfuerzo que no dejaría de pesar sobre su organismo.

En este periodo crítico conoció a don Antonio Conesa, rico comerciante de la ciudad, cuya admiración por el guitarrista le indujo a facilitarle los medios para trasladarse a Madrid, en donde, en el mes de octubre de 1874, se matriculó como alumno de la Escuela Nacional de Música, en la clase de solfeo del profesor Gainza. En los concursos públicos de dicha enseñanza, celebrados el año siguiente, el joven estudiante obtuvo el primer premio. En Madrid, Tárrega puso todo su empeño en

ampliar sus conocimientos musicales. Estudió piano, armonía y composición con los profesores Galiana y Folques y Rafael Hernando. Fue éste un periodo de indecisión para el artista que no sabía por cuál de los dos instrumentos que cultivaba decidirse. Opta finalmente por abandonar el piano y dedicarse por entero a la guitarra, después de haber tomado parte en un pequeño concierto en el que, según él mismo contaba años después, tuvo por primera vez la sensación de dominar el instrumento.

En noviembre de 1878 tocó en una reunión de la sociedad Latorre, de Barcelona, y desde ese momento sus actividades no cesan. Ya en 1880 la crítica musical de Madrid lo aclama como "el Sarasate de la guitarra" y ese mismo año marcha a París en donde dará una serie de conciertos seguidos de lo que por entonces era obligada consagración de todo virtuoso; tocar ante el público de Londres. Tárrega, no obstante el éxito obtenido, jamás gustó de Inglaterra ya que, según decía, le incomodaban la "tiesura" inglesa, el idioma desconocido y la niebla que le sumía en una profunda tristeza.

De regreso en Barcelona emprendió una gira por las grandes ciudades españolas consagrándose como el máximo ejecutante de guitarra que España haya producido. Hacia 1886, la fama de Tárrega llega a su apogeo.

Tárrega tuvo el mérito indiscutible de avivar el resurgimiento de la guitarra que hoy vivimos, sirviendo de eslabón entre dos edades del instrumento. El fuerte impulso que dio a la guitarra no se limitó únicamente a la técnica del virtuoso, ya que su contribución en el campo de la literatura original para ella fue notable, esto sin hablar de sus innumerables transcripciones, que hoy día han caído en el olvido en su mayor parte.

Es curioso repasar cualquiera de los programas de conciertos de Tárrega y comprobar que el notable ejecutante ignoraba por completo la gran literatura guitarrística del siglo de oro del instrumento: Sor, Diabelli, Coste, Carcassi, Giuliani, Carlli,

etcétera. Por lo general, sus programas estaban confeccionados con cierta arbitrariedad y en ellos alternaba frecuentemente obras de muy distintos valores (operísticas y zarzueleras, clásicas y modernas) sin ningún criterio en cuanto a su secuencia lógica. Por otra parte, Tárrega ponía su empeño en ejecutar en la guitarra obras transcritas por él mismo, cuyo carácter nada tiene que ver con el instrumento (tema de la ópera *Traviata*, marcha de Tannhauser, marcha fúnebre de Beethoven, etcétera). Éstos son errores propios de todo periodo embrionario, y si bien hoy día nos parecerían inaceptables, en su época levantaban el entusiasmo del público, cuya escasa preparación musical en materia de guitarra aplaudía antes "lo difícil" que "lo acertado".

La producción original de Tárrega que se conoce publicada alcanza veinticinco obras y preludios. Es música en la que la línea melódica predomina siempre apoyada de acordes que, por lo general, son notas repetidas de la frase que se está desarrollando. La mayor parte de estas obras peca de excesiva brevedad y se avienen maravillosamente al instrumento para el que fueron escritas. Hoy día es raro el concierto de guitarra en que no figura su nombre. Recordemos que uno de los "encore" obligados de Andrés Segovia sigue siendo el estudio de "trémolo" de Tárrega.

Mucho se habló en su tiempo y mucho se habla todavía de la famosa "técnica de Tárrega". A todos los amantes de la guitarra les gustará, sin duda, que precisemos en qué consistía. Como es bien sabido, hay ejecutantes que pulsan las cuerdas con las yemas de los dedos, siguiendo el ejemplo del gran Fernando Sor. Así se logra una inigualable pureza de sonido. Hay quienes prefieren pulsar con las uñas, como preconizaba Huerta, apoyándose en el mayor volumen de sonido y en la brillantez única que ciertos pasajes adquieren por este método. Por último, hay guitarristas que siguen las indicaciones de Aguado, contemporáneo de Sor, y pulsan con yema-uña, método éste que consagró al virtuosismo

de Arcas y que hoy emplea el genial Segovia: Tárrega también pulsaba con yema-uña y con esta técnica ganó fama de insigne ejecutante, pero a partir de 1900 se inició su decadencia física y artística. Su constitución hercúlea fue minada por la arterioesclerosis; sus uñas se volvieron recias y deformes, abriéndose y separándose de las yemas, lo que obligó al artista a cortarlas y comenzar un nuevo aprendizaje: tocar con las yemas solamente. Eso explica la diversidad de técnicas que se advierte en los discípulos directos de Tárrega, según correspondan a una u otra etapa de su carrera artística. En esos años y para mayor pesar, la ceguera, que desde niño le amenazaba, se acentuó de manera alarmante. Es entonces, sin embargo, cuando a su alrededor se estrecha el círculo de admiradores, amigos y discípulos para los que toca tarde y noche, a veces hasta el alba, en la intimidad de su hogar.

Ellos nos han dejado el recuerdo de la figura extraña del maestro, cuyo aspecto impresionante se acentuaba cuando tomaba en sus brazos la guitarra. En aquellos últimos años tocaba siempre con un cigarrillo de Alicante entre los labios. De cuando en cuando un acceso de tos le sacudía y, sin que por ello dejara de tocar, llenaba de chispas las barbas del ejecutante y no libraba de quemaduras a la propia guitarra.

Tárrega encerraba dentro de su enorme corpachón la alegría e ingenuidad de un niño. Todos cuantos le trataron recuerdan su característica fealdad que llegaba a hacer atractivo el derroche de espiritualidad del gran artista. Era hombre de ideas revolucionarias que alimentaba con la lectura de Marx, Bakounin, Kroptkine y otros pensadores rusos y alemanes. Estas ideas se exaltaban al escuchar los encendidos discursos que por aquella época pronunciaba Alejandro Lerroux. Existe una fotografía, tomada en la Casa del Pueblo de Barcelona en la que Tárrega aparece al lado del discutido político como testimonio de la mutua admiración que se profesaban.

Una de las últimas audiciones públicas de Tárrega se llevó a cabo en el local obrero de La Internacional, en Barcelona. Su preocupación por educar el sentido musical de la clase obrera nos hace recordar el esfuerzo que con idéntica finalidad realizaría Pablo Casals en la misma ciudad años más tarde.

Francisco Tárrega murió en Barcelona, a consecuencia de un ataque de apoplejía cerebral, el 15 de diciembre de 1909. Sus restos fueron exhumados seis años después y trasladados a Castellón de la Plana, en cuyo parque principal se erigió, en 1916, el monumento a aquel gran artista que fuera, además, un hombre sencillo y bueno. Barcelona, Castellón y Villarreal han dado su nombre a una de sus calles pero, quizás, el mayor homenaje que pueda rendirse a su memoria sea el hablar de una escuela de Tárrega, escuela que no consistió en método alguno ni en indicaciones precisas sino en el hermoso ejemplo de toda una vida entregada por entero a la pasión por la guitarra.*

* "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 541. México, 27 de julio de 1959.

## Arte y público

Creación y recepción han ido siempre de la mano en materia de arte hasta el punto de que se hace difícil separarlas. Arte y público han mantenido un "statu quo" de reciprocidad aunque los términos hayan variado con frecuencia a través de la historia. El "gran arte" no ha sido siempre privativo de un reducido círculo de iniciados ni el "arte pequeño" (y valga la expresión) ha sido en toda ocasión aceptado por las grandes mayorías.

Las relaciones arte-público han seguido un flujo y reflujo periódicos: arte para minorías, arte para mayorías. Lo que variaba era el número y no el atributo de "receptibilidad" que a sí mismo se otorgaba el público. El arte, hasta el pasado siglo, tuvo siempre en cuenta esa tercera dimensión que aquél representaba. El fin del siglo XIX, el siglo desmesurado por excelencia, rompió el sano equilibrio existente entre arte y público. Al hipertrofiar el concepto "arte" relegó al espectador a una actitud de servilismo y creó automáticamente el "arte para iniciados". Música y pintura especialmente, iban a tender desde ese momento a despertar un goce intelectual antes que un placer estético. El arte, conscientemente se complacía en estrechar el círculo de su público. Como ciertas flores raras de invernadero necesitaba un ambiente de estufa, un vaho cálido sin el cual le era imposible desarrollarse.

En nuestros tiempos vivimos una extraña paradoja; todo cuanto antes era patrimonio de unos pocos es hoy accesible a las mayorías. Las "colas" que hace años se formaban solamente ante las taquillas de los toros, serpentean a través de la ciudad y entrecruzan los anhelos de los que quieren ir al cine, al teatro, a un concierto o a una exposición de arte. Vivimos la era del "gran

público" de las muchedumbres arrolladoras en todo (¿quién se acuerda hoy de expresiones como "melómano" o "balletómano", con las que nuestros padres creían ponerse un marchamo distintivo?). El arte no ha quedado excluido del proceso de socialización del mundo actual. Los museos se multiplican, las colecciones privadas dejan de serlo, la música de "camera" ha perdido el sentido de su nombre y se deja oír en amplias salas de concierto; las grandes sinfónicas recorren las pequeñas ciudades. El libro ha dejado de ser un lujo y a él, como modernos medios de difusión, han venido a sumarse el cinematógrafo, la radio y la televisión. Las masas ya no están al margen del arte sino que, muy al contrario, participan de él.

El "arte para iniciados", que alcanzara su cenit al principiar nuestro siglo, subsiste sin embargo como uno de los muchos contrasentidos de nuestra época... ¿Y qué le ha ocurrido al público? Sencillamente: se está pasando al enemigo, va engrosando las filas de "los iniciados", apoderándose de todas las técnicas, agudizando su sentido artístico y no parece lejano el día en que se vuelva "más papista que el papa" o "más artista que el artista" si se quiere. Ese público que siguió una loca carrera de obstáculos, saltando las vallas que, una tras otra, levantaba frente a él el arte nuevo, ha mantenido una tensión excesiva que, sin embargo, no parece haberle extenuado. Y hoy empieza a hacer sentir su influencia en el arte contemporáneo.

A nosotros nos parece significativo el gran viraje del público en esta última década. Si comparamos las relaciones arte-público de la primera mitad del siglo con las de estos últimos años veremos que hay un factor importantísimo que no existía antes y que ahora resalta vivamente: la popularidad del arte nuevo. Pintura, escultura, música, literatura... todo el arte nuevo es popular, es decir: despierta, de inmediato una simpatía en la gente y esa disposición favorable está muy lejos del encono que levantaban las manifestaciones artísticas innovadoras hace unas décadas.

Ahora bien, este fenómeno de la popularidad del arte nuevo nos obliga a ahondar en él y tratar de ver claro, pero para ello es necesario, ante todo, ir arrojando lastre por la borda… Si no queremos dar demasiados bandazos y uno de los pesos que hay que aligerar es el que insiste en el viejo prejuicio de que el "Arte" con mayúscula está reñido con la popularidad. A través de la historia se han sucedido las etapas de arte popular e impopular y todavía no está demostrada la superioridad de uno sobre otro… Pero nosotros, aquí, no queremos hablar de arte sino en relación con el público, ese público cada vez más numeroso que con su presencia despierta está quitando la íntima razón de ser del arte de minorías.

El fin del pasado siglo nos llegó la etapa del "arte impopular" que parece acabar ahora. El arte de los últimos cincuenta años no pudo ser popular porque no era comprendido por la mayoría y es ahí, en ese meollo de la falta de comprensión, donde se encuentra la explicación del fenómeno de nuestros días: el "arte para iniciados" que, rompiendo su cerco, comienza a ser popular.

El público actual "comprende" el arte nuevo. El teatro y ballet modernos, las actuales pintura y escultura, la música y la literatura de nuestra época "interesan" a la gente sin irritarla. El actual teatro de vanguardia, el llamado neorrealismo cinematográfico, por no citar más que dos ejemplos, despiertan hoy el entusiasmo de las mayorías cuando hace escasos años se hubieran visto relegados a las pequeñas salas del teatro experimental o del cine club.

Estamos viviendo el comienzo de una nueva etapa en materia de arte, una de esas etapas señaladas y propiciadas por el público. En nuestros días agoniza el "arte para iniciados" para dejar paso franco a un arte para mayorías. Despojado del "trascendentalismo", el arte nuevo va acusando la tendencia a ser mero trasunto de la sociedad en que se produce. Se está

integrando un proceso de "humanización del arte" como reacción a aquella "deshumanización" que tan certeramente señalara Ortega y Gasset.

Contra el clasicismo (arte de minorías) vino la reacción romántica, arrolladoramente popular. Si paramos mientes en ello, el movimiento romántico se distinguió principalmente por su popularidad, por la inmediata aceptación que suscitó en el público. Quizás, desde este punto de vista, estemos viviendo un neorromanticismo sin darnos cuanta de ello. Ahora, como entonces, el arte (y muy especialmente la literatura) es, antes que nada, la manifestación de un estado de espíritu colectivo. Y quizás también ahora como entonces podríamos hablar de un "mal del siglo", un morbo extraño que se complace en ahondar el lado negativo de la vida, una desolada sensación de vacío, un pesimismo esencialmente juvenil que se refleja en el arte de nuestros días como se reflejó en el de la época romántica.

No hay duda de que los términos creación y recepción en materia de arte no son hoy los mismos que eran diez años atrás. El público de esta década comienza a influir en el arte, no sabemos si para bien o para mal. Para todo oído atento al latir de nuestra época es significativa la huella de una sociedad en el arte de su tiempo, esa huella que, al atenuar las distancias entre arte y público, ha hecho posible la comprensión.*

* *Excélsior*, núm. 15623. México, 25 de octubre de 1959.

## Toulouse-Lautrec

Entre dos tormentas. Una vida que fue, también, una tormenta. Una vida tormentosa y atormentada: Toulouse-Lautrec.

Hace cien años, la noche del 24 de noviembre de 1864, mientras los relámpagos se suceden en el cielo y el trueno rueda y se pierde por los corredores de la casona del Bosc, nace en Albi el heredero de los condes de Toulouse-Lautrec. Morirá el 9 de septiembre de 1901, ya de amanecida, cuando el primer rayo rasgue el aire electrizado por la tormenta, como si quisiera cortarle un sudario de borrasca.

A treinta y siete años. Muerto, como su amigo Van Gogh. Una vida breve, un dolor lacerante, orgullosamente reprimido. "Diex le volt", Dios lo quiere... ¿No es, acaso, la divisa de los condes de Toulouse, de esa casa ancestral emparentada con las reales de Francia, de Inglaterra y de Aragón, cuya historia es, a menudo, la historia misma?

Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Montía Tapié de Céleyran, para el círculo aristocrático en que ha nacido. Tréclau, como firma sus primeros cuadros. Monsieur Henri "la Cafetiére", apodo que, por su monstruosa constitución física, le dan en los prostíbulos donde pasa media vida. Toulouse-Lautrec para el arte. Crisálida, gusano, mariposa. Nombres. ¿La vida? Uno vive mil nombres diferentes y una sola muerte que los recoge todos, en gavilla. Nombres de pila y nombres de familia, diminutivos cariñosos de la infancia, apodos de los años escolares, nombres íntimos que van unidos al recuerdo de un rostro, de una habitación, de alguna noche. Motes crueles que hacen camino a espaldas... Nombres luminosos, desplegados al aire como banderas. Nombres con una vida propia y dimi-

nuta. Eso: pequeñas vidas que a veces son, también, muertes pequeñas. Para llegar a ser Toulouse-Lautrec tuvo que ser, antes, muchos otros. Y renunciar. A su vida y a sus nombres. Ser él: un ser deforme, repugnante, anormal. Y refugiarse. El arte pocas veces es vocación, muchas refugio. Guarida también, cuando acoge a una fiera lastimada.

*

Pintar la risa amarga, el amor pagado, la belleza de lo horrendo. Pintar. Encontrarse y perderse a sí mismo una y mil veces: en la pintura, en la sífilis, en el alcohol, los amaneceres lívidos de la Butte Montmartre, en los bailes del Moulin Rouge, del Mirliton, del Chat Noir, de la Galette, de espaldas a su mundo distinguido e impecable, hundido en la espuma de enaguas de un blanco dudoso: Rosa "la Roja", la "Goulue", Jane Avril, Susana Valadon. Ellas. Salir a flote como una arcada, asido a un cuadro, a un cartel, a un esbozo. *Delirium tremens*, curas de desintoxicación ¿para qué? Mercuriales, tratamientos, medicinas ¿para qué? Toulouse-Lautrec bebe su vida a conciencia, a sorbos rápidos, sin tomar aliento. A empujones, a codazos, quiere abrirse paso, tomar parte. Migajas. Una y otra vez le dejan fuera. ¿Espectador? Se resigna a medias. En el París que se divierte, vive sin divertirse, pero intentándolo siempre. Lo ve, lo toca, lo aspira a plenos pulmones. Junto a él todo gira: ¿baile?... ¿alcohol?... ¿amor? Entrevé rostros duros y ajados, con la risa torcida y los ojos sin fe. Es un mundo que ríe y no tiene alegría. ¿O, acaso, es él quien no tiene alegría?

Toulouse-Lautrec es un observador curioso, insaciable. Falto de imaginación, pinta lo que ve desde el balcón sombrío de su deformidad física. Ese París de Toulouse-Lautrec, que aún hoy es la imagen de París por excelencia, es una ciudad agria, una matrona ajada y seca. De esa ciudad, de esos hombres y mujeres ha huido la ternura.

Manchas de color: violáceas, rojizas, verdosas. En lo negro, a veces, una mano como una garra de ave de rapiña. Mata de pelo que se adivina sucio, maquillaje brutal, párpados hinchados de fatiga y de vicio. Pintar la vida, vivir la vida. Escapar. "¡La tristeza durará toda la vida!" ha dicho Van Gogh antes de pegarse un tiro. Escapar por la gran puerta; saltar la tapia de un brinco; pasar, disimuladamente, por el portillo angosto que da salida al campo. Gauguin se ha marchado a Tahití, tras la total libertad de los sentidos. Toulouse-Lautrec encuentra sus antípodas en los prostíbulos que rodean la estación de Saint-Lazare y la Plaza de la Ópera, en las mezclas absurdas de bebidas embriagantes. El París de "la belle époque" descubre por entonces los cocteles; el naturalismo ha puesto de moda a la prostitución. ¿Preferencias? Monsieur Henri no es exigente: cualquier bebida, cualquier mujer le cuadran… Escapar… Pero el suicidio lento tiene sus antesalas; el pintor pasará por todas: *delirium tremens* y hospitalización forzada, curas de abstinencia, amnesia, parálisis y sordera total. "¡Cómo cuesta morir!", dirá a su madre pocas horas antes, ya casi a punto de lograrlo. "¡Cómo cuesta vivir!", podía haber dicho, igualmente. Quizás a él, como a ninguno, aplica la frase de Oscar Wilde: "Todos nacemos reyes, pero la mayoría morimos en exilio".*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, núm. 17452. México, 22 de noviembre de 1964, p. 6.

# Literatura

## Semblanza de García Lorca

Querer hablar sobre Federico García Lorca sin haberlo conocido es aún hoy, veinte años después de su muerte, una osadía, Dijérase que todo el mundo conoció a "Federico", como si su personalidad originalísima siguiera todavía pegada como una piel al cuerpo de su obra y el caudal infinito de la anécdota se alargara tras él como su sombra.

Para hablar sobre Federico García Lorca sin haberlo conocido hay que desollar ese cuerpo vivo que es su obra y esperar la hora en que la sombra se esconde bajo los pies. Y olvidarse, olvidarse de todas las fotografías del poeta. Entonces, sólo entonces, podremos oír el campaneo de sus títulos, esos pequeños poemas en sí que son los títulos de García Lorca y, por ellos, adentrarnos en su obra.

Es inútil pretender que García Lorca es un poeta universal porque su grandeza, el impacto renovador que supone para la poesía y el teatro españoles, estriba precisamente en no serlo.

García Lorca es un poeta auténticamente popular, el poeta que recoge la tradición del romancero, no sólo en su canto sino también en sus andanzas por los pueblos españoles. Y nosotros sentimos en lo hondo su poesía como sentimos el romance, no como su canto originalmente sino como nos ha llegado a través del tiempo, con sus frases rotas, sus alteraciones, el enigma vago que a veces plantea y esa misteriosa incongruencia que nos deja el regusto de cosa conocida. Misteriosa incongruencia que entronca, por ejemplo, la hermosísima "Canción del jinete" de García Lorca:

Jaca negra, luna grande
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

con tantos viejos romances como el de la “Infantina”:

A cazar va el caballero,
a cazar como solía,
los perros le iban cazando
y el barco perdido había…

Es la belleza del calofrío, la belleza que nos parece privativa de los españoles, la que ha hecho de Federico García Lorca un poeta apreciado por igual por el gran público y por las minorías más selectas de su pueblo.

Lorca, poeta del calofrío, ha sido traducido a casi todos los idiomas... ¡Y qué trabajo imaginar algunos de sus versos en otro idioma!…

Tres golpes de sangre tuvo
Y se murió de perfil...

Mismo trabajo que nos cuesta imaginar que un extranjero puede sentir (que no entender) los toros o un toque por tarantas. Pero García Lorca, poeta que no es universal, logra la universalidad por los caminos altos de la obra de arte auténtica y su nombre, su nombre extranjero que el propio poeta sentía postizo, es hoy para cientos de lectores sinónimo de la poesía española contemporánea.

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
Entre los juncos y la baja tarde
¡qué raro que me llame Federico!

La poesía de García Lorca está cuajada de imágenes sorprendentes, imágenes tan espontáneamente logradas que, inevitablemente, nos llevan al intuitivo mundo infantil. Parece como si el poeta hubiera recogido todas las frases de los niños, las que sólo las madres recuerdan.

Niño de "tierra adentro", Lorca se aventura en los mares que le son extraños ciñéndose los corchos de diversas tendencias y, como un niño también, sale del agua con un grito en los labios: —"¡Madre, deshazme el nudo!"— y su raíz profunda (la andaluza) sabe desenredar las cintas, sin cortarlas, para dejarlo nuevamente él mismo. Periódicamente le vemos volver a los ritmos viejos, a su melancolía joven, a su

tristeza de hilo
blanco, para hacer pañuelos...

Lorca llega a Nueva York en 1929. Poeta de la tierra, conocedor de su gente y acostumbrado al horizonte abierto de las ciudades pequeñas en las que siempre sintió el campo cercano, García Lorca se hunde de repente en un mundo totalmente extraño y para cantarlo se ve precisado a recurrir a formas igualmente extrañas para él, las que le presta el surrealismo, con el que, pese a la época y a su amistad con Salvador Dalí y con Buñuel, nunca se había identificado y cuyo temario característico no volverá a emplear una vez salido de Nueva York.

Doblemente sorprendentes son sus "Seis poemas gallegos", resultado de un viaje por Galicia, escritos y "sentidos" en gallego, con excepción quizás de la "Cantiga do neno da tenda", únicos de estos poemas que deja asomar un típico lorquismo.

García Lorca nos asombra por su postura juvenil ante el arte, caracterizada por su interés despierto por todas las cosas, interés que le hace dibujar, componer canciones, recopilar y armonizar muchas de las viejas tonadas populares, dirigir grupos

teatrales (como el famoso teatro universitario de La Barraca), realizar decorados para el teatro, fundar revistas literarias o dictar conferencias sobre los temas más dispares. Postura juvenil que lleva su teatro del romance popular al poema trágico, del drama al teatro de guiñol.

Esa sensibilidad infantil, ese tremendo poder de captación que solamente poseen algunos niños se manifiesta plenamente en el teatro de Federico García Lorca despertando la angustia primitiva que todos llevamos dentro.

García Lorca, gran prestidigitador de los poetas, saca del fondo de los siglos el antiguo coro clásico de la tragedia griega y nos lo presenta remozado, nuevo, siempre pegado a la tierra, como si su voz anónima no fuera ya conciencia colectiva sino la propia voz del terruño. Las lavanderas, el cortejo de los novios, los segadores, bordan sus estribillos sobre la propia trama de la tragedia al modo antiguo y de manera nueva.

En sus obras dramáticas las mujeres están vistas de abajo a arriba, con el enfoque infantil, y se nos muestran terribles, agrias, enigmáticas, con ese amargor oscuro de sibila de tantas mujeres españolas. Es el mundo infantil en el que sólo las mujeres cuentan y los hombres, como una ráfaga de viento, entran y salen sin conmover las casas. Esos hombres que no conocen enfermedad y que, uno tras otro, vemos morir de pie, con una herida abierta, muerte del hombre que tantas veces cantara el poeta como si siempre la hubiera presentido suya.

El teatro de Federico García Lorca nos hace estremecer porque nos desentierra la raíz del cuento, el cuento en que la madre es mala y las hermanas envidiosas y el príncipe llega a caballo y se decide siempre por la hermana más joven o aquel que empezaba: "érase una vez un rey y una reina que no podían tener hijos..." Pero ¡con qué intuición el poeta sabe dejar en pie el misterio y bañar en una luz irreal todos los demás elementos! ¡Con qué fuerza resaltan bajo esa luz la "madre mala..." o el "que

no podían tener hijos...” Porque es el cuento viejo (la médula de los pueblos) contado por un gran poeta, una sensibilidad más que un talento, que sabe que todos los cuentos se han contado ya y que sólo queda una nueva manera de contarlos.*

* “Diorama de la Cultura”, supl. cultural de *Excélsior*. México, 13 de abril de 1958, p. 4.

## Semblanza de Juan Ramón

Yo le he ganado ya al mundo
mi mundo. La inmensidad
ajena de antes, es hoy
mi inmensidad.

Hundido ya en esa inmensidad, dueño al fin de la "soledad sonora" que defendió celosamente en medio del oleaje de su época, la imagen del poeta, como arrancada de un cuadro del Greco, nos mira todavía, con sus ojos enfebrecidos abiertos ya para siempre a paisajes interiores.

Juan Ramón Jiménez se definió a sí mismo como un "andaluz universal", acicateado, quizás, por esa "necesidad de particularizar el espacio" que ironiza Eugenio D'Ors.

Tanto pesa en nosotros la idea de "lo andaluz" como sinónimo de espontaneidad, es tanta la identificación de la esencia andaluza con aquel "tener duende" de que hablara Lorca que así, al pronto, sentimos un ligero escepticismo ante esa autodefinición.

Porque Juan Ramón Jiménez ha profesado "lo espontáneo sometido a lo consciente" que es una manera de ahogar la espontaneidad y sólo raras veces distrajo ese atento vigilar de su conciencia pero, entonces, sus imágenes, como colegiales saltando las tapias altas de la escuela, van a perderse en la frescura dilatada de los campos…

Me adelanté el corazón
Como si fuera un reló…

Y nos devuelven al poeta anterior a 1917, el de suave lirismo desbordante, engarrado en el alma del paisaje con candidez de niño, el creador de tanta belleza (*Pastorales*. *Elegías*, *Diario de un poeta recién casado*, *Platero y yo*), que en esas fechas inicia un viraje hacia metas estéticas tan diferentes que le harán referirse a su obra anterior como a “borradores silvestres”.

“Corregir es errar tanto como lo es inventar”, escribe en su peculiar ortografía que no siempre está de acuerdo con la Academia de la Lengua y que ha sido y será tormento de tanto honrado tipógrafo. Ya va pasando y repasando por el cedazo de su estética personalísima el grano limpio de su poesía. A veces, dijérase que a su pesar, el viento suave de la tarde, de una de esas tardes moguereñas de líricas tonalidades malvas, levanta algunas briznas de oro de la tierra y las posa sobre el montón tan laboriosamente levantado...

¡Sal a tus barandas, mírame
con tus grandes ojos altos
batidos de luz y sombra,
mientras me voy apagando!

A partir de 1917, Juan Ramón Jiménez va estrechando el círculo de una poesía hermética, siguiendo el proceso natural de todo arte abstracto.

“No creo, en ningún caso, en un arte para la mayoría. Ni creo que la minoría entienda del todo el arte: basta con que se llene de una honda emanación”. Quizás en estas palabras podamos hallar el lastre que pesa sobre tanta belleza, concebida y expresada por el poeta de modo tan subjetivo que excluye la participación de todos los demás.

Ansia de perfección que le hace odiarse, tener “hastío del nombre” hasta el punto de reducirlo a sus iniciales y, en cierta época de su vida, pretender escribir anónimo.

¡Qué odio a mí de ayer!
¡Qué tedio del mañana
en que he de odiarme en hoy!
¡Oh qué montón de flores mustias
toda esta vida!...

Versos de los que trasciende un latido romántico, el sentir sobre el pensar que no ha podido ahogarse todavía, mismo sentir sobre el pensar que había producido una obra cuajada en ternura, con el brillo luminoso del lucero de la tarde precursor de la sombra, ese *Platero y yo* que nos plantea el caso insólito de un gran poeta cuya mejor obra está escrita en prosa.

Quienes, de niños, aprendimos en las aulas la palabra sencilla y conmovedora del poeta somos, quizás, los que mejor podemos establecer la diferencia entre aquella su poesía para ser dicha, expresión de un hombre abierto al paisaje, los seres y las cosas que le rodean y la poesía posterior a Juan Ramón Jiménez, rotos ya los lazos que le atan al tiempo y al espacio, ecuación de un hombre hipersensible que a fuerza de sentir un mundo de belleza se ha afanado en restarle ese mundo a la belleza.

Juan Ramón Jiménez se convierte en un poeta para ser leído a solas; muy pocos de sus versos pueden ya decirse en voz alta. Esto, de inmediato, crea en torno a su obra un clima de intimidad velada en la que vemos debatirse a un hombre en continua ansiedad por arrancar la belleza, alucinado por la posible perfectibilidad de su obra, hundido en esa "locura consciente" en cuyos ámbitos oye resonar la "angustia dominadora de eternidad", angustia emparentada con toda la mística española que en Juan Ramón no es entrega, sino absorción del todo en su propio ser hasta llegar a este grito triunfal: "Dios del venir, te tengo entre mis manos", en el que invierte el proceso de nuestros grandes místicos que por la poesía llegan a Dios mientras el poeta llega a alcanzar, por Dios la poesía, última expresión de su anhelada belleza.

Al lado de mi cuerpo muerto
mi obra viva...

Hoy, con la muerte del poeta, podemos percibir lo que tuvo de "andaluz universal": aquel su afán continuo de burlar la muerte en un quiebro genial, un vaciar la vida dentro de la obra para dejar la muerte sin sentido… burlada.

¡Crearme, recrearme, vaciarme hasta
que el que se vaya muerto, de mí, un día,
a la tierra, no sea yo; burla honradamente,
plenamente, con voluntad abierta,
el crimen, y dejarle este pelele negro
de mi cuerpo, por mí!*

* "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*. México, 3 de junio de 1958.

## Castilla desde fuera

En mi mano tengo una moneda, una moneda de cobre, humilde y gastada. Una moneda, simple objeto de cambio, pequeño valor en potencia encerrado en mi mano. La miro. Tiene un perfil borroso dibujado en el centro, el águila azteca. Si le doy vuelta se torna petulante y casi, casi, pierde su humildad de moneda de cobre... me muestra un número 20 ¡tan orgulloso! que parece emerger de una radiante puesta de sol, sólo que aquí el astro resulta ser un gorro frigio. A derecha e izquierda hay unos cactus y luego una fecha, una palabra... no: dos, porque ahí, junto a la pirámide, se distingue la palabra "Teotihuacán" muy pequeñita... al fondo los volcanes y una inicial, todo ello enmarcado en el reducido espacio de una moneda de cobre. Sí, decididamente caben muchas más cosas en el reverso de la moneda...

¿Pero cuál será el reverso de la moneda? ¿No será, acaso, el que yo he tomado por anverso? ¿Esto de anverso y reverso será una cuestión de primacía? Y si cierro la mano y trato de imaginarme la moneda ¿con cuál de las dos caras la pienso?... Porque de lo que sí estoy segura es de que la pienso con una sola cara... ¡Qué raro si tiene dos!

Reverso y anverso... ¡Qué de ideas en una sola moneda! La idea de una moneda que trae, así como de la mano, la idea-moneda. Porque también las ideas son pequeños objetos de cambio, también tienen su anverso y su reverso... y su canto, generalmente gastado. También corren un destino incierto si se echan a rodar y producen el mismo tintineo alegre.

Vamos a echarla al aire (¿moneda? ¿idea?), por el puro placer del juego. Nada de "¡hagan juego, señores!" Nuestra moneda es

una moneda humilde y gastada, una moneda de cobre que no puede echarse a rodar sobre el tapete de una mesa de juego de casino importante. Nuestra moneda es de las que sólo tintinean en la calle y únicamente se prestan a jugar a "águila o sol". Nada de apostar tampoco. Nosotros no queremos ganar ni, mucho menos, perder. Nosotros sólo pretendemos jugar, echar al aire nuestra moneda-idea (¿águila o sol?) y dejarla caer, oír su tintineo alegre mientras rueda. Tampoco nos preocupa mayormente dónde vaya a parar... al cabo, es una moneda de cobre.

¿Águila o sol? ¿Cara o cruz? ¿Anverso o reverso?... ¡Esta "o" tan negra e importuna afirmando su importancia de pequeño cero entre las palabras!... Decididamente no me gusta la "o". Lo estropea todo. Nos quita las ganas de jugar. Parece señalarnos un imperativo urgente: ¡defínanse señores! Esto o aquello, pro o contra, perder o ganar... va a hacer una polémica de nuestro juego si se empeña en seguir ahí plantada. Y el caso es que no somos polemistas, ¡cómo íbamos a serlo! Nos gusta, eso sí, nuestra moneda-idea pero completa, tal cual, con su anverso y su reverso, su sol y su águila, y no queremos dejar de oír su tintineo alegre de moneda de cobre.

Vamos a borrar esa "o" que vuelve antagónico lo que debería ser complementario, y ahora, con una "y", una i griega conciliadora, capaz de todas las integraciones, vamos a lanzar nuestra moneda al aire… ¡águila y sol!

"No me podrán quitar el dolorido sentir"... Esta frase de Garcilaso, ¡tan española!, saltándome ante los ojos en las páginas de un libro viejo me ha traído a la memoria aquel "¡Me duele España!" de Unamuno y, como cerezas sacadas de un cestillo, el desolado "¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?" de Antonio Machado y la melancolía de Azorín cuando nos habla de "esta energía íntima de la raza... esta amalgama, en fin, de lo más prosaico y lo más etéreo". Que el ritmo pendular de España ha ido y va de ese "me duele España" al "no me podrán

quitar el dolorido sentir", que el uno lleva aparejado lo otro y que ese dolor de España es el que tiñe de desolada melancolía la obra de estos tres grandes valores de nuestra literatura contemporánea.

Azorín, Machado, Unamuno: un levantino, un andaluz y un vasco que por distintos caminos llegan a la entraña de Castilla hasta romper el hueso de la almendra española, ¡tan amarga!, y dar voz, con las suyas, a su mudo paisaje desolado. Y esa voz de Castilla es en Azorín como el latir de los pulsos del tiempo, un martilleo acompasado y leve que sólo puede oírse en medio del silencio.

En Antonio Machado habla la voz de la raza, la que se escucha desde el nivel del hombre, desde ese "nadie es más que nadie" del viejo refrán castellano que aúna un sentimiento humilde de igualdad humana y un orgulloso saber que "por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre".

En Miguel de Unamuno la voz se transforma en grito: un grito abierto que ha resonado durante años en medio del vacío; un grito contra todo y contra todos, un grito contra la vida y contra la muerte; expresión cabal de un gran rebelde que nunca estuvo de acuerdo con nada ni con nadie, ni siquiera consigo mismo.

Azorín, Machado y Unamuno, nacidos bajo paisajes muy diferentes del castellano, sienten de inmediato una plena identificación espiritual ante el campo de Castilla, de esa llanura de

> Castilla azafranada y polvorienta,
> sin montes, de arreboles purpurinos,
> Castilla visionaria y soñolienta...

Esa hacedora de almas que va filtrando en ellas, gota a gota, la gran hipocondria española.

En la obra de estos tres escritores, raíz española enclavada en el suelo castellano, hay un fondo común, algo indefinible y patético que podríamos llamar un íntimo deleite en su dolor de España, una emoción positiva sin la cual la obra no hubiera sido creada. Esta emoción, hermanada al "no me podrán quitar el dolorido sentir" de Garcilaso, nos parece hoy más entrañablemente española que aquélla, brotada del mismo dolor de patria, que hizo erguirse a Larra en una repulsa acusadora, sin duda más constructiva pero también más alejada del íntimo latido de la raza.

Ese latido exacto es el que queremos pulsar desde esta serie "Castilla desde fuera".*

* "Diorama de la Cultura" supl. cultural de *Excélsior*. Secc. Aguila y Sol. México, 22 de junio de 1958.

## Azorín y la emoción del tiempo

"Todas las horas de todos los días son lo mismo: todos los días, a las mismas horas, pitan las mismas cosas..." Cuando dejamos un libro de Azorín trasciende hasta nosotros una emoción dolorosa, algo de la indecible melancolía que emanan los jardines en sombra o las flores recién cortadas, un no sé qué de vivo que está muerto, un algo muerto que, sin saber por qué, perdura todavía.

El sentimiento del tiempo, elemento esencialmente lírico que es en los poetas y aun en Proust diálogo del hombre con su tiempo, en Azorín se despoja de toda subjetividad para quedar vibrando, lenta y acompasadamente, como las campanadas sonoras de sus vetustas iglesias pueblerinas.

El presente sólo puede evocarse mirando hacia el pasado, íntimo resorte emocional de Azorín, o hacia un futuro que, inevitablemente, ha de volverse pasado sin remedio y, dentro de ese círculo, verdadera ajorca de plata pulida, encierra un viejo sentido de vitalidad que para Azorín no significa dinamismo, actividad o tan siquiera renovación. Vitalidad es para él sinónimo de perdurabilidad: todo lo que perdura se aleja de la muerte. Llegamos así a la entraña del sentimiento del tiempo de Azorín y de toda esa melancolía de su dolor de España que condensa en una visión, profética y amarga, de una patria perdurable porque no es susceptible de cambio alguno.

Esos campos, esos hombres, hoy como ayer, han ido pulsando el corazón del tiempo con un ritmo profundo e invariable... hoy como ayer... hoy como mañana... nada pasa, nada cambia.

No es, como en Machado, el recuerdo que logra, por unos instantes, volver presente lo pretérito: por el contrario, Azorín, verdadera Penélope de la urdimbre del tiempo, vuelve pretérito

lo que es un presente al alcance de la mano y los pueblos en ruinas, los campos exhaustos, los hombres vacíos de ilusiones, esa melancolía que salta del paisaje desolado a la aterida sala de un casino provinciano, van haciendo suyo y nuestro el "dolorido sentir", sentir que nadie "podrá quitar" porque sería segar el ritmo pendular de España toda.

Esta emoción del tiempo, este trasegar una esencia tan sutil e inasible es el gran tema de Azorín. Mucho se ha dicho de su peculiar inclinación por todo lo pequeño, lo trivial, lo desprovisto de importancia que Ortega y Gasset llamara certeramente "primores de lo vulgar"…; para nosotros, lo esencial en Azorín es ese poder de transmutación que logra hacer de la palabra en el tiempo, el tiempo en la palabra. Lo demás, todo lo menudo, trivial y cotidiano no es más que las figurillas que sabiamente dispone sobre tu gran retablo.

Si Azorín siente como hombre la emoción del tiempo, siente, en cambio, como artista, todos los elementos de que se vale para expresarla. Por eso la lectura de sus libros nos causa una íntima desazón, el presentimiento de que hay algo que se ha trastocado, alguna emoción que se ha perdido de sus manos a las nuestras… que se ha salido del libro, calladamente, sin que ni él, ni nosotros, nos diéramos cuenta, asustada, quizás, de su poder de humanizar el sentimiento estético... de estetizar, también, el sentimiento humano.

Azorín no se exalta jamás, jamás se apasiona y esa frialdad sentimental es la que da a sus magistrales descripciones de seres, pueblos y paisajes una objetividad de cámara fotográfica que hace brotar en nosotros la misma velada angustia que experimentamos al ver ciertos daguerrotipos viejos… todo está ahí tan materializado que no tenemos más que cerrar los ojos para verlo... y quizás (¿por qué no confesarlo?) nos duele esa minuciosidad, esa excesiva precisión detallista que amordaza al diablillo imaginativo que todos llevamos dentro.

La inclinación, la simpatía que muestra por esos perailes, tardadores, aparceros, por los señores de los pueblos viejos, por la vida monótona provinciana no son muestra de identificación con ellos; tienen algo del interés que en el aristócrata español ha despertado siempre lo plebeyo. Llevado de ese interés, Azorín viste su prosa pulida con voces salidas del pueblo como Cayetana de Alba endosaba el traje de maya, con algo de "pequeña aventura" y, siempre, con cierto sentido de casta (intelectual en uno, aristocrático en la otra) que otorga un matiz de concesión a lo plebeyo y un íntimo, muy íntimo, saberse diferente.

En la obra de Azorín, aparcelada como las tierras labrantías de sus paisajes, mucho hay de acendrada castellanía y mucho, también de su nativo Levante.

Castellana es, sin duda, su forma escueta, concisa, enjuta, que vuelve la prosa a su mejor tradición teresiana, al "escribo como hablo" que a fines del siglo XIX parecía definitivamente ahogado en la ampulosidad isabelina. Sin embargo, Azorín, autodidacto como lo fue Teresa de Ávila, no trae esa claridad por los cauces castellanos sino por la estructura sintáctica francesa por la que descubre y hace suya la frase corta.

Levantino es, en cambio, su modo de "sentir" el castellano. Azorín es un descubridor del idioma; cuando se enfrenta a un vocablo olvidado, a una nueva o vieja acepción de alguna voz perdida, exulta con la alegría de un verdadero hallazgo y ante su entusiasmo por fijar voces peculiares de una región o usadas en el pasado, con algo de la fruición del turista entre las ruinas, sentimos la vaga y paradójica sospecha de que el gran estilista de la prosa castellana actual haya llegado a serlo, entre otras cosas de mucho más peso, por la minucia, quizás, de no ser castellano.

Azorín, conscientemente estilista, ha creado, más que un estilo, una "manera" de escribir fincada en ceñir su prosa, en recortarla hasta el tartajeo, ahondando, en cambio, en la pre-

cisión significativa de los vocablos. Voluntariamente renuncia a buen número de posibilidades con tal de alcanzar la llaneza y la concisión deseadas y su sencillez expresiva logra equilibrar la riqueza poco espontánea de su vocabulario.

Al leerlo nos sentimos atrapados, prisioneros de un ayer perdurable, de un presente marchito y sin mañana, de ese vago sentirse eslabón que trae aparejada, sin remedio, una imagen de cadenas... ¡Cómo nos cuesta, entonces, volver a nuestros afanes, a nuestra vida cotidiana! Dijérase que nos hemos borrado, convertido en algo, piedra, árbol, tierra, algo sobre lo que puede caer el sol, resbalar la lluvia, crecer el musgo; algo contagiado de eternidad de la pequeña eternidad de las cosas de los humildes.

Y sentimos una vaga opresión, una tristeza indefinible, un "dolorido sentir" de no sé qué recuerdos no vividos que nos va destilando, gota a gota, esa emoción del tiempo.*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. Secc. Águila y Sol. México, 6 de julio de 1958.

## Antonio Machado,
## desde el nivel del hombre

Sobre la tierra amarga
caminos tiene el sueño…

Desde el nivel del hombre, sobre la tierra amarga, Antonio Machado ha ido laborando su poesía, entretejiendo caminos del sueño, anteponiendo siempre el sentir humano al sentir poético: el sentimiento a la sensibilidad. Ante el agitado oleaje que levanta la "poesía pura", Machado es un remanso de agua clara. Su temática, su lenguaje, no nos sorprenden pero nos emocionan y logran el fin de la poesía auténtica de todos los tiempos: la poesía que no es adivinanza sino, antes que nada, un medio de comunión espiritual (comunión de todos o, al menos, de los más); la que sabe que al arte, cualquier arte, corre peligro de desvirtuarse cuando ha de recurrir a la máscara, cuando la palabra se convierte en metáfora y la plástica en arte abstracto.

Ese sentir humano de Antonio Machado es el que nos conmueve contándonos algo que nadie antes nos había dicho y que, sin embargo, no es nuevo para nosotros. El que nos deja un sabor de reminiscencia, de cosa conocida que habíamos olvidado. El que, punzando el corazón del tiempo, nos devuelve el paisaje vivo, tal como supieron verlo nuestros ojos de niño, como seguramente no podrán verlo ya.

Al borrarse la nieve,
se alejaron los montes de la sierra...

Mágico poder de la palabra al uso, del canto llano, sencillo y viril, del habla del pueblo en boca de un gran poeta que no ha

necesitado nunca inventar nuevos nombres a las cosas, ni más altos sentimientos que los sencillamente humanos.

Toda la poesía de Machado está hecha de recuerdos, de retazos de vida y de sueños, de pinceladas que tienen el poder de levantar en nosotros jirones de infancia, pequeñas desgarraduras de aquella nuestra emoción infantil que ahora, por mucho que nos esforcemos, sólo llegamos a recordar. Y por esas "galerías del alma" el poeta nos descubre nuevamente aquel momento (¿dónde?... ¿cuándo?...) en que, de niños, nos llevaron por

una calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones...

o aquel otro ¡tan nítido a pesar del tiempo! en que solos, olvidados en medio de un jardín o de un huerto, contagiados de umbría, supimos para olvidarlo después de que

algo, que es tierra en nuestra carne, siente
la humedad del jardín como un halago.

El valor poético del recuerdo llega en Machado a una curiosa sublimación. El recuerdo no necesita haber sido vivido para existir como tal: basta con haber sido pensado. De ahí toda su teoría sobre el "recuerdo apócrifo" que en su *Juan de Mairena* apunta entre donaires y sentencias y que le hace sentir dentro de un pasado irremediable no sólo lo vivido sino lo soñado también: todo lo que se ha sido y lo que se hubiera podido ser... todo lo que ha llegado a hacernos, en suma, tal como somos:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.

De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

En el poeta se cumple esa dualidad estoico-cristiana, esencialmente española, que entabla en el hombre un íntimo diálogo entre el sentir y el pensar. Antonio Machado pertenece a una época en que, en España, los filósofos se tornan algo poetas y éstos, a su vez, dan en filosofar quizás excesivamente. Machado, ya bien avanzada su obra, no escapa a esta influencia pero en su incursión por las honduras filosóficas va siempre con los pies descalzos, bien asentados en la tierra y nos devuelve algo de la prístina filosofía, algo que más que ciencia es cordura humanísima. Para expresarla se vale de las formas más sencillas, apoyándose en la estructura del verso popular andaluz, seguidilla o copla, para tejer un pensamiento de carácter metafísico:

Dijo Dios: Brote la nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar la mirada.
Y quedó la nada hecha.

Por donde nos revela su íntimo sentir de andaluz de fondo que sabe trastocar la esencia de las cosas, tiñendo de hondura un jirón de paisaje y de leve ironía un pensamiento filosófico.

Machado, poeta de Castilla, ha dejado en la sombra a Machado, poeta de la tarde. Y, sin embargo, el tema de la tarde corre a lo largo de toda su poesía: está presente en la suave melancolía de sus mejores versos. Podríamos decir que la melancolía de Machado es de marcado tono crepuscular.

Es la hora gris la que despierta la angustia del poeta y la que resuelve, también, sus esperanzas. Por ella, Machado se adentra en el paisaje castellano que en esa hora entrega su íntima esencia,

humanizándose en su desolación callada, en su angustia sin voz que sólo llega a conmover a los grandes solitarios.

Sonámbulo y despierto, oscilando siempre entre el recuerdo y el olvido, Machado es el confidente de la tarde cuya presencia amiga adivinamos a través de toda su obra, borrando contornos, intensificando colores, agigantando soledades.

Este hombre, dotado de tan rica interioridad, sencillo y tierno, encuentra en el paisaje castellano la vibración exacta que responde a su emoción humana. De esa fusión entrañable nos habla cuando confiesa: "Mi corazón está donde ha nacido, no a la vida, al amor, cerca del Duero..."

La humildad franciscana de las tierras de Castilla, como retazos de estameña parda, despierta en él un sentimiento de compasiva ternura, una "tristeza que es amor", amor hondo y sentido por esas

> tierras pobres, tierras tristes,
> tan tristes que tienen alma...

el alma sutil de Castilla que impregna la emoción meridional del gran poeta, haciéndole sentir por seres y paisajes un deseo casi paternal de protección.

La identificación de Antonio Machado con el paisaje y los hombres castellanos es absoluta. En el poeta es tanto su sentir de la tierra que para expresarlo no necesita más que su palabra sencilla. Es curiosa la comparación entre las innumerables poesías en que Machado ha cantado el paisaje de tierra adentro y la única que ha dedicado al mar, en toda su extensa obra. Si en aquéllas la emoción humana es lo que cuenta, en ésta, quizás por única vez, antepone la emoción poética que en él es siempre una afectación. Y es a través de su indiferencia sentimental ante el mar por donde adivinamos al castellano escondido en su alma andaluza.

La hondura cordial del poeta, vagamente panteísta, le señala la grieta de un peñasco como una cicatriz en un rostro amigo; la rama verdecida en un árbol seco como una promesa humilde. Pero es esa misma hondura cordial la que le lleva a pulsar el sentir de los hombres de la tierra hasta comprender su amargura y hallar un grito de protesta.

El dolor de España de Machado no se resigna a ver perpetuarse "el pasado efímero" sino que pugna por saltar las barreras del tiempo en que han pretendido encerrarlo.

¡Qué importa un día! Está el ayer alerto
al mañana, mañana al infinito,
hombre de España ni el pasado ha muerto
ni está el mañana —ni el ayer— escrito...

Desde el nivel del hombre, la voz de Antonio Machado canta, todavía, un canto de frontera a la esperanza.*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. Secc. Águila y Sol. México, 20 de julio de 1958.

## Miguel de Unamuno, un grito abierto

Pretender explicar a Unamuno es querer ponerle vallas al viento. Su obra, como su vida, es una enorme contradicción. Él mismo decía que llevaba dentro de sí un carlista y un liberal en perpetua contienda y muchos otros han podido levantar con su figura toda una lista de antónimos. En su alma inquieta, el católico luchó siempre con el racionalista, el poeta con el filósofo. El que abiertamente se declara enemigo jurado del conceptismo es, a pesar de ello, un conceptista. El que volcara su original personalidad con toda la vehemencia de un extrovertido es, aún hoy, celoso de su última verdad.

Unamuno escapa a todas las definiciones, llevándonos sin remedio hacia su autodefinición que resuelve con aquella frase unamunesca: "lo importante es ser incompatible con uno mismo". Esa incompatibilidad esencial, esa actitud batallona en cualquier circunstancia, ha sido la máscara tras la cual se ha ocultado el hombre y que sigue ocultándose en la muerte.

Porque hoy sabemos todo "lo que no fue" Unamuno, intentaremos saber "lo que fue" de corazón.

Unamuno es en la literatura una paradoja más. De toda su extensa obra (novelas, dramas, ensayos, filosofía) su poesía es, quizás, la única que deja aflorar al hombre tras de la obra: un gran poeta mal dotado para escribir poesía, limitado por su falta de sentido musical.

A este respecto, cuenta Francisco Madrid que Unamuno había formado parte de un orfeón en su juventud. Parece ser que desafinaba de tal modo que el director se vio precisado a reconvenirle, a lo que Unamuno, que sin duda ya tenía "conciencia individual", replicó: "Es que si no desafino no me oyen".

Lo cierto es que para el poeta su falta de sentido musical representó siempre una limitación contra la cual le vemos luchar penosamente. Pero la musicalidad es espontánea, como lo es el sentimiento. La verdadera grandeza de Unamuno estriba en haber logrado ser un gran poeta rechazando esas dos manifestaciones de la espontaneidad. En su *Credo poético* afirma: "lo pensado es, no lo dudes, lo sentido". Para Unamuno, el sentimiento poético ha de ser pensado, y sentido, en cambio, el pensamiento. Lo esencial para él fue siempre la idea pura, despojada de todo ornamento. No consideró la musicalidad más que como uno de tantos ropajes con qué vestir la idea. Cabe extrañarse de que recurrieran tan a menudo a la poesía para expresar las suyas. Es posible que lo hiciera, a pesar suyo, como única manifestación espontánea: Unamuno fue esencialmente poeta, y después todo lo demás.

Pese a su desprecio por la lírica de riqueza exterior, lo mejor de su poesía es aquello que logra dominar el ritmo, y conseguir que su palabra vigorosa se acomode dentro de la frase versificada.

Inédito hasta 1955, el *Cancionero* de Miguel de Unamumo reúne mil setecientos cincuenta y cinco poemas, escritos durante la última década de su vida, que constituyen un documento inapreciable para ahondar en el alma al rojo vivo del rector salmantino. No en vano lleva por subtítulo el de "Diario poético", ya que ofrece esa conmovedora revelación del "hombre y su circunstancia" de la que Unamuno fuera máximo exponente. Y, sin duda, muchos de esos poemas quedarán en la cumbre de la lírica castellana como la expresión patética y profunda de un hombre atormentado.

Atenta siempre a los temas eternos, la poesía de Unamuno tiene acentos mesiánicos y la fuerza de la poesía bíblica. En ella la palabra, precisa y vigorosa, va burilando la idea hasta lograr el contorno exacto.

Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero...

Nuevo Prometeo, Miguel de Unamano estuvo encadenado a la roca viva de su fe mientras el buitre voraz de su razón devoraba lentamente sus entrañas.

Unamuno vivió muriendo, a la española, su íntimo problema religioso, aquel conflicto entre el corazón y la cabeza, entre la fe sentimental y el ateísmo racional que le arrancara su grito: “Yo te siento Señor, no te conozco”.

Si bien es cierto que la raíz de este conflicto hay que buscarla en Kierkegaard, el modo trágico de expresarlo es por entero unamunesco.

Aquella síntesis de todas las paradojas que fuera el viejo rector de Salamanca encuentra en éste, como en tantos casos, la puerta al campo por donde escapar de un callejón aparentemente sin salida. Y es mediante la valorización de “la duda”, como elemento positivo necesario a la fe, por donde Unamuno vuelve a encontrarse a sí mismo.

La vida es duda
y la fe sin la duda es sólo muerte.

Expresión hereje de un gran creyente, la poesía de Unamuno entra a la desesperada dentro de la tradición de los místicos españoles. En ella se abre paso rudamente, falta de armonía, llena de asperezas, grito abierto siempre y siempre angustiosamente humana.

Y mira que si al alma no libertas,
el alma en que Tú vives
serás en ella esclavo,
Tú, Tú mismo, Señor.

Hombre de vasta cultura, universitario de formación europea, el poeta Unamuno dependió de las ideas y no de la intuición. El peso de su bagaje intelectual se hace sentir siempre y las ideas, como un caballo sobrado, lascan el freno impacientemente, dispuestos a desbocarse. De él puede decirse que si pecó fue más por exceso que por defecto.

Vasco de pura cepa, Miguel de Unamuno señoreó como nadie la lengua castellana sin lograr liberarla jamás del carácter de "idioma aprendido" que da a su vocabulario un sabor especial, mezcla de llaneza y de rebuscamiento, con la preocupación constante de reivindicar vocablos desusados o de apoyarse en el sentido etimológico de muchos otros, sentido frecuentemente perdido por el uso común y corriente. Y quizás, como una paradoja más de aquel espíritu paradójico, su empeño en dominar la lengua castellana le acarreará ser dominado por ella, a última instancia.

Su palabra, cortante como un trallazo, tradujo la belleza del paisaje castellano, tantas veces evocada por Unamuno. Orillas del Tormes, alamedas junto al río, hermosura del campo salmantino con la ciudad cercana (sentimiento e idea) se le habían entrado por los ojos del alma.

Con Azorín y Antonio Machado, Miguel de Unamuno completa esta visión de "Castilla desde fuera". A la fe en el poder del tiempo de Azorín, a la fe en el valor del hombre de Machado, Unamuno opone su agnosticismo esencial: la inmensa desgarradura de su duda.

Aquel su vivir muriendo, aquella vida orillada a la muerte, mirándose en ella; aquel angustiado sentirse al borde del gran abismo, corre como un calofrío por toda su obra. Su dolor ante el destino incierto del hombre es sólo comparable a su dolor ante el destino incierto de España. Mas si la sublimación de la duda pudo servirle de asidero en su fe, no hizo más que agudizar su hondo dolor de patria. En Unamuno, el ritmo pendular de

España, alejado ya de aquel "dolorido sentir" de que hablaba Gracilaso, se cuaja en un grito abierto y desolado, en un "¡Me duele España!" cuyo eco resuena todavía.*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. Secc. Águila y Sol. México, 3 de agosto de 1958.

## El caso Sagan.
## Un mito literario que nació para espantar y que sólo hace sonreír

Ante el fenómeno de alucinación colectiva que representa Françoise Sagan nos hemos preguntado muchas veces cuáles son los elementos que han sido necesarios para formar el mayor mito literario de nuestra época. Hemos tenido que recordar aquella lejana regla de tres de los tiempos escolares... a por b, dividido entre c igual a x, y, penosamente, tratar de sacar algo en claro. Desgraciadamente no hemos sabido qué es lo que debíamos multiplicar: si la escritora por la obra, la obra por el público o dividir ambos entre una absoluta falta de sentido crítico... y nos hemos dado cuenta de que la incógnita, en el "caso Sagan" no puede resolverse matemáticamente... ni por ningún otro medio que, de lejos o de cerca, tenga algún razonamiento lógico más o menos hilvanado.

El "caso Sagan" es importante no porque sea un factor de corrupción de la juventud, como se ha dicho, sino porque puede ser (y ya empieza a demostrarlo) un factor de corrupción de la literatura. Hoy comienzan a surgir "Saganes nacionales" en diversos países y, desgraciadamente, no es la imitación de un "modo de escribir" (no osamos llamarlo estilo) lo que se busca sino el éxito económico. Si recordamos la cita de la revista *Paris-Match* a propósito del último libro de esta escritora: "192 páginas. 180 gramos de peso. Más breve que los dos primeros libros. Jamás se habían pagado tantos derechos de autor por tan pocas palabras..." no nos extrañará que este factor económico, capaz de despertar la envidia del escritor más austero, haya incitado a muchas jovencitas a poner en letra impresa sus experiencias sexuales. Y no deja de asombrar que el hecho de aparejar la sexualidad con la juventud sea motivo

de admiración cuando es la cosa más natural del mundo... En éste, como en tantos puntos, habría que hacer una revisión de valores que, sin duda, llevaría nuestra admiración a los patriarcas bíblicos.

Es curioso y hasta divertido observar la actitud de los lectores de Françoise Sagan cuando se habla de la obra de esta escritora. Por lo general, confiesan que no les gusta y, a veces, con un dejo de reproche, dicen que sus libros son "muy atrevidos". Si sienten la comezón de "dominar el francés" no olvidan otra frase de rigor que, más o menos, suele concluir: "Pero... no cabe duda que escribe muy bien".

En el campo de la crítica empieza a levantarse una pequeña tormenta. De un lado están los críticos que se extasiaron ante los dos primeros libros de esta escritora y que hoy comienzan a señalar en ellos los fallos de estilo, las repeticiones continuas, olvidando o queriendo olvidar que estos fallos eran mucho más numerosos en sus libros anteriores.

De Maurice Nadeau a André Rosseaux, pasando por Bernard de Fallois, todo un sector de la crítica literaria francesa se ha puesto de acuerdo para acusar la falta de consistencia de los personajes de la última novela de Sagan: *Dans un mois, dans un an* como si su libro anterior, *Un certain sourire*, no adoleciera del mismo defecto. Habiéndola comparado con Benjamín Constant ahora parecen dar marcha atrás y se empeñan en hablar púdicamente de la inmoralidad de esa juventud que la escritora describe.

Lo desconcertante para nosotros es el hecho de que hombres de la talla de un François Mauriac, de un André Malraux, vean en la Sagan una nueva Colette y hablen de su último libro como de un posible punto de partida hacia nuevas metas artísticas en términos tan elogiosos que llegan a despertar en el público las ganas de leerlo. Para decirlo con las palabras de Guy Dumur: "lo asombroso es que haya tanta gente seria que la tome en serio,

que hablen de la Sagan como si se tratara de un nuevo Proust, un nuevo Stendhal o una nueva Colette”...

Es asombroso que una cita de Proust hábilmente intercalada, una frase “a lo Stendhal” o un carácter del género Colette, todo ello adicionado con un poco de Sartre y algo de Hemingway, hayan podido sentar plaza de un estilo original dentro de una literatura tan pródiga en talentos originales como lo es la francesa.

En el “caso Sagan” hay factores de una actualidad rabiosa, como lo es la publicidad vociferante, ese tono velado de escándalo que la ha acompañado, el empeño en encarnar en ella y en su obra a la juventud actual, desorientada y vacía, un halo que más pertenece al mundo cinematográfico que al estrictamente literario, del que participan la escritora y los personajes de sus obras.

Ha llegado a crearse un verdadero mito apoyado en factores de tipo publicitario, como el de que a toda costa quiere formar una pareja Françoise Sagan-James Dean, un poco a lo Lindbergh, un mucho motorizada y un demasiado frenética.

Hay otros factores, viejos de muchas décadas, que por una extraña falta de perspectiva han querido presentarse como una novedad. Aludo con estas palabras a esa curiosa identificación de la personalidad del autor con su obra que en el “caso Sagan” adquiere un enorme relieve, hasta el punto de que para el gran público su vida es inseparable de sus libros.

La necesidad de singularizarse de los escritores no es, sin embargo, cosa de nuestros días. Es una añeja herencia del “dandysmo”, cuya ascendencia podemos trazar hasta Byron, Disraeli y George Sand, pasando por Oscar Wilde y Baudelaire hasta llegar en nuestros días a Bernard Shaw y Unamuno. La originalidad a ultranza como instrumento de autoafirmación social requiere una especie de “uniforme civil” y una norma profesional de conducta que los artistas e intelectuales han

hecho suya, desde hace mucho tiempo, amparándola con el nombre de "bohemia". Esto vale lo mismo para aquellos que usaron sombrero de ala ancha y corbatón que para los que hoy día endosan pantalones vaqueros y suéteres de cuello de tortuga... "el uniforme" cambia pero "el espíritu de cuerpo" es el mismo y lleva implícita una actitud desafiante hacia la sociedad en que se desarrolla.

Por desgracia, tampoco en este aspecto nos impresiona la Sagan que, a nuestro pesar, nos recuerda el manido tópico de "no es tan fiero el león...", etcétera.

Claro que de este punto derivamos una íntima complacencia, algo así como la sospecha de que lo que en París puede ser materia de escándalo a nosotros nos deja un poco fríos… como si se tratase de un "atrocismo" trasnochado. Porque el clima de escándalo que acompaña la aparición de cada libro de la Sagan no es comprensible que se dé en una ciudad que en éste como en tantos temas de mayor sustancia, ha sabido siempre a qué atenerse.

Se ha hablado, con arrobo, de que Françoise Sagan "ha descubierto" que es muy rara la sincronización en el amor (cosa de la que supongo están enterados todos los hombres y más de una honrada madre de familia). Se bajan los ojos púdicamente ante una virginidad perdida a los dieciocho años y se tacha de "corruptora de la juventud" a la autora de estos personajes. En buena lid nos vemos obligados a salir en defensa de la Sagan en este trance.

Para nosotros, los personajes de Françoise Sagan son de una moralidad tan al uso que apenas si pueden actuar espontáneamente. Vemos a una joven arrepentida por haber tenido un mal pensamiento; a unos estudiantes que se preocupan por sus exámenes; hasta un marido, pasajeramente infiel, que, llegado el momento, corre junto al lecho de su mujer enferma... Claro está que estos buenos chicos satisfacen sus deseos pero no se

olvidan nunca de sus obligaciones... hacen, en suma, lo que la mayoría de la gente que quedaría estupefacta si se oyera llamar "corrompida".

Y sobre esa sociedad francesa escandalizada por Françoise Sagan sentimos vagar, más escandalizados todavía los espectros de Byron, de Wilde y de Baudelaire, cuyos respectivos incestos, homosexualismo y "vérole" mal tratada, no lograron conmover en tal forma el corazón de los buenos burgueses de su época.*

* "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*. México, 27 de julio de 1958.

## Dragones

Un amigo, llegado de Barcelona, me ha traído un recuerdo de la tierra: una pequeña reproducción en bronce del famoso san Jorge que, desde hace siglos, custodia la entrada de la Audiencia, en el barrio gótico de la ciudad. Ahí está el caballero, armado de pies a cabeza, "montado en brioso corcel" según todas las reglas y lanceando al monstruo, el dragón que, herido de muerte, se debate entre las patas del caballo del santo.

Nunca he tenido especial afición a las reproducciones, y no se me escapa que ésta no va más allá de esos "tabús" que impone el buen gusto y que uno viola atendiendo razones sentimentales, razones que, lamentablemente, vienen a enredarse con "objetos de arte". Sí, tener en casa el san Jorge de la Audiencia de Barcelona es como tener la estatua de "La Cibeles", pequeñita, sobre la mesa de trabajo o traerse de París una de esas horrendas reproducciones de la torre Eiffel... claro que "mi" san Jorge tiene sobre la primera la ventaja del gótico sobre el barroco, y sobre la segunda el hecho de tratarse de la reproducción de una obra de arte y no de una obra de ingeniería... además, tiene una pátina bonita... es el santo patrón de Cataluña... decididamente el corazón tiene sus razones y, atendiéndolas, el pequeño bajorrelieve de san Jorge queda colgado después de las inevitables discusiones familiares acerca del lugar conveniente para ello. Por otra parte, y para tranquilizar nuestra conciencia, nos afanamos en "no estropear la pared" por si algún día decidimos quitarlo... cuidado completamente inútil, ya que todos sabemos en casa que, una vez colocado, quedará ahí permanentemente. Quitar un cuadro de la pared o una lámpara de su rincón habitual es como quitarse un anillo que durante años hemos llevado en el

dedo... uno se siente desvalido, extraño, como si una tristeza indefinible se nos hubiera adentrado y no halláramos el modo de ahuyentarla.

Hoy, en la tarde, san Jorge me ha traído el primer disgusto. Mi vecino ha venido a devolverme un libro. Mi vecino es un hombre de esos "de vasta cultura", casi, casi "un erudito en todo"; la gente lo reconoce y él antes que nadie... resulta irritante…

—¡Qué bonito Santiago! —ha exclamado al pasar frente al bajorrelieve.

—Bueno... es san Jorge. —Le he dicho con algo de "espíritu de revancha" y he añadido—: ¿Sabe usted? Es el patrono de Cataluña.

—Sí... y de Grecia, de Inglaterra, de Portugal y de muchos otros sitios... Sólo que san Jorge, en España, siempre mató moros, no dragones.

Mi vecino se ha marchado con su aire de suficiencia y a mí se me ha arruinado la tarde. Ahora estoy furiosa. ¿Por qué no le habré dicho que en España el de los moros era Santiago? Porque creo, estoy segura, de que era Santiago... Empieza para mí el suplicio de los diccionarios... Santiago (véase Jacobo)... Jacobo (véase Jaime)... hojeo el Espasa y veo que nada dice que de lejos o de cerca pueda relacionar a Santiago con los moros. ¿Y si mi vecino tuviera razón?... J, Jorge, san Jorge, ¡aquí está!... "obró muchos milagros y según convienen algunos historiadores, en varias batallas libradas en España contra los moros apareció san Jorge a caballo y peleó en defensa de los cristianos".

Empieza a ser verdad que "el de los moros" es san Jorge, no Santiago... o, por lo menos, debieron compartir el honor de ganar batallas a los infieles... Odio a mi vecino; me exaspera su infalibilidad de "hombre de vasta cultura"... ¡Ah! ¡Si yo pudiera!

Santiago y san Jorge, dos santos caballeros, moros que se agitan bajo las patas de un corcel cuando debieran agonizar entre los cascos de otro... Bueno, y en este asunto de moros y

cristianos ¿qué hacen los dragones? Porque ahora caigo en la cuenta de que los dragones no se mencionan en ningún lado.

Inicio la "caza del dragón" que en mi más íntimo sentir simboliza "la caza del vecino". Por de pronto, me digo, hay que olvidarse de Santiago y de sus moros, le pertenecieran o no por derecho propio. San Jorge... el dragón de san Jorge... lo miro: es un dragón alado. No sé si todos los dragones eran alados, supongo que no. ¡Claro que no! El que los chinos hacen serpentear por las calles el día de Año Nuevo no tiene alas... precisamente el otro día venía una fotografía, no sé dónde... ¡debe estar por ahí!

La encuentro: efectivamente, el dragón de los chinos no tiene alas y, sin embargo, yo recuerdo el kimono de mi amiga Carmen, un kimono de seda negra con un terrible dragón alado bordado en oro en la espalda. Su esposo se lo trajo de Japón. Claro que la China no tiene nada qua ver con Japón y, como consecuencia, los dragones de un país pueden tener alas y carecer de ellas en otro. Tengo un álbum de reproducciones de pinturas japonesas (kakemonos, como diría mi vecino) y lo hojeo sin tener la suerte de encontrar ningún dragón "auténticamente japonés" hasta que, por fin, lo veo en un cuadro de Toyo-Kuni, convertido en mascarón de proa de una barca en donde unas lindas japonesitas, cubiertas con rígidos kimonos, departen melancólicamente. El dragón de Toyo-Kuni acaba de desconcertarme porque parece ostentar unos pequeños cuernos dorados en su verde cabeza. No sé por qué se me antoja que esos cuernos quedarían mejor en el dragón de "mi" san Jorge que en el del mascarón de proa del barco japonés. Este satánico dragón de Toyo-Kuni resulta mucho menos "oriental" que el de la Audiencia de Barcelona. Como el reducido tamaño del cuadrito me ha dejado insegura acerca de los pequeños cuernos del dragón, abro nuevamente la enciclopedia y busco en "mascarón" con la remota esperanza de ver aparecer, ampliada, la verde cabeza del dragón japonés...

Con verdadera sorpresa lo encuentro, sin cuernos esta vez pero con un pie de fotografía que reza: "mascarón de proa de un barco vikingo"… Decididamente, el san Jorge de la Audiencia está dispuesto a traerme más disgustos. Contemplando la fotografía del mascarón de proa de los vikingos no acierto a comprender por qué gentes tan dispares tendrían la misma idea. ¿Por qué el monstruo fabuloso aparece en el folclor de países tan diversos? Sigfrido, el héroe legendario que se enfrenta al dragón y lo destruye es un mito esparcido por toda la Tierra. Diríase que la memoria de los pueblos guarda el recuerdo de aquel ser temible cuya presencia amagara los albores de las viejas civilizaciones. El mito del dragón, como el mito del diluvio, arraigado en la oscura conciencia colectiva, bien pudiera corresponder a una antigua realidad.

El dragón, símbolo del mal, puede tener alas o cuernos, una o varias cabezas, pero su "fisonomía" es la misma en todas las latitudes: misma cabeza redonda, mismos ojos saltones, mismas narices dilatadas y mismas fauces abiertas por las que el monstruo arrojaba fuego. Y si su aspecto físico era el mismo siempre, también su aspecto moral se repetía con una constancia inquietante. El dragón fue siempre algo libidinoso, se hallare donde fuera. Su apetencia por doncellas vírgenes se manifestó con la misma vehemencia en el Mediterráneo que en las lejanas islas del Pacífico y de ella hay constancia lo mismo en las sagas nórdicas que en los mitos griegos o en las leyendas orientales.

Si el dragón tenía igual aspecto y se comportaba de igual manera indecorosa en todos los lugares, las reacciones que provocaba en la gente que lo padecía eran muy distintas. El mito del dragón nos muestra ya una definida "mentalidad europea" bien opuesta a la sutileza oriental. Así, mientras san Jorge, príncipe da Capadocia, lucha y mata al dragón que amenazaba devorar a la princesa Cleodolinda, los habitantes de la pequeña isla de Enoshima, en el lejano Japón, ven desaparecer a sus hijas

entre las garras del monstruo sin que ningún arrojado "Sigfrido oriental" se atreva a desafiarlo. El dragón de Enoshima vivía, como cualquier dragón respetable, en una oscura caverna a cuyo interior arrastraba a las jóvenes isleñas en medio de la consternación de los vecinos. Un día la propia diosa Bentén, la Venus japonesa, decidió poner fin a aquel estado de cosas y en medio de una tormenta, entre rayos y centellas, descendió a Enoshima y se desposó con el dragón. La leyenda no explica los motivos que tuvo la diosa para concebir modo tan singular de apaciguar al monstruo, ni nos dice tampoco la razón por la que éste consintió en "atarse de por vida". Quizás la belleza de la diosa fue razón de peso suficiente, como en muchos matrimonios. Lo que sí se sabe es que a raíz del enlace, el dragón dejó en paz a las jóvenes de la isla y sus habitantes recobraron la tranquilidad. Desde entonces acostumbran representar a la diosa Bentén montada sobre el dragón enfurecido y a nadie extraña que su frágil figurilla descanse apaciblemente sobre el lomo del monstruo y parezca dominarlo como a un manso caballo.

En esta versión oriental de *La bella y la fiera*, como en el viejo cuento de Perrault o en el moderno de Cocteau, queda en pie lo esencial: el poder de la belleza, capaz de dominar el mal. El mito, como los cantos rodados de los ríos, va puliendo sus aristas con el tiempo y de la vieja lucha de la luz con las tinieblas, de la bondad en pugna con el mal, prefirió suprimir la bondad (que nunca convenció a nadie) y sustituirla por la belleza, que satisfacía a todo el mundo.

Pero el mal no cambiaba nunca de símbolo: el dragón, victorioso o vencido, recorría los caminos de la Tierra llevándose sobre sus lomos al mito, viejo como la humanidad.

Y quizás el dragón milenario, cansado de peregrinar y harto de representar siempre el mismo papel, llegó un día a nuestras playas, con luz y salobre, cantando aun en sus pupilas húmedas del viaje a través del océano... ¡Ay! El dragón no causó en

las tierras mexicanas el espanto a que estaba acostumbrado. En vano se retorcía al sol, haciendo brillar sus escamas verdosas, en vano arrojaba fuego por las fauces abiertas... Aquella gente se arremolinaba en torno suyo y lo contemplaba con admiración, pero sin miedo. Y el hechizo del dragón se quebró... tuvo que resignarse a ser llevado en hombros al templo, adorado como un dios bienhechor, vestido con una extraña manta tejida con plumas, adjudicado, como un manso perrito, a un viejo de larga barba blanca y mirada luminosa ¡él que siempre se enfrentara a los más apuestos guerreros! ¡Cansado de rodar, el mito del dragón daba paso a la serpiente emplumada!...

Ha caído la noche; la penumbra de mi habitación parece llenarse de una absurda dragonería de colores… dragones, dragones verdosos de Japón y dorados de la vieja China; dragones de plata bruñida de las sagas nórdicas o rojos como el fuego en las representaciones medievales, arrastrando las almas pecadoras a las llamas eternas... desde el blanco marfileño de las pequeñas esculturas hindúes hasta el negro sombrío, dragones de todos los colores, símbolo de los terroristas chinos... Al otro lado de la calle brilla la ventana de mi vecino. Lo imagino devorando conocimientos, tal vez acumulando datos sobre "mi" san Jorge. Me gustaría sorprenderle, llamarle ahora mismo por teléfono y preguntar con una voz cavernosa:

—¿De qué color era el dragón verde de san Jorge?

¡Ahí ¡Pero no caería en la trampa!... ¡Qué va! Ya me parece oírle contestar con su tono suficiente:

—No era un dragón verde.

Teniendo en cuenta el terreno pedregoso de Capadocia y la facultad mimética del dragón, pareja a la de los camaleones, puede asegurarse que el dragón de san Jorge ostentaba unas escamas córneas, de color grisáceo...

Desisto de llamar a mi vecino. Al fin y al cabo, ¿qué importa el color de los dragones? Quizás tuvieron el color del mito, el

color indefinible y cambiable de la fábula, el color que sólo perciben los ojos cerrados, ciegos de mirar al sol, abiertos siempre a paisajes interiores... el color luminoso de las cosas del espíritu.*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. Secc. Águila y Sol. México, 22 de marzo de 1959.

## Manuel José Othón,
## un gran solitario

De mis desiertas soledades vengo
y torno a mis oscuras soledades...

Señero, apartado de todos y hundido en el "todo" infinito de su mando, Manuel José Othón nos aparece como uno de los grandes solitarios de la poesía mexicana. Su figura, reciamente asentada sobre el suelo, se agiganta recortándose sobre aquel fin de siglo, rompeolas de las diversas tendencias literarias que exaltaron a los hombres de su tiempo sin conmover el hondo clasicismo del poeta.

Desde su rincón provinciano, Manuel José Othón pulsa los últimos latidos del romanticismo (en los que, en cierto modo, participa) latidos que anuncian ya al modernismo frente al cual su voz se alzará decididamente.

De ese su leve matiz romántico, que tiñe especialmente sus primeras poesías, el propio poeta habrá de renegar más tarde: "He procurado sacudir todo ajeno influjo..." palabras que denotan su toma de posición en el ya por entonces viejo debate clásico-romántico.

No obstante, como un rescoldo de cenizas apagadas, hallamos en su postrera obra aquella breve poesía, del más puro sabor romántico, que parece haberse filtrado dentro del sereno cauce de su clasicismo:

Señor, ¿para qué hiciste la memoria,
la más tremenda de las obras tuyas?...
¡Mátala por piedad, aunque destruyas
el pasado y la historia!...

El romanticismo fue, en su génesis psicológica, un ataque vehemente al clasicismo. Stendhal vio en el romanticismo del siglo XIX el derecho y el deber de una generación literaria de expresar una nueva sensibilidad por una forma nueva de arte. Contrariamente, consideró siempre el clasicismo como un conjunto de consignas encaminadas a imponer a la sensibilidad actual formas de arte dictadas por la sensibilidad de generaciones antiguas. El debate artístico saltó, entonces como ahora, al terreno de la política. Hubo partidos de resistencia y partidos de movimiento: el dinamismo romántico frente a la estática clasicista.

Othón, por su formación y su tradición familiar, defiende con un gesto romántico la causa perdida del clasicismo y quijotescamente libra su lucha cuando ya gesto y causa no pueden hallar eco en el tumulto que levanta el modernismo.

Por aquellos años, Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo fundan la revista *Azul*, que agrupará toda una serie de escritores que luego se llamarán modernistas. El simbolismo francés orienta a los nuevos poetas, cansados de seguir la vieja pauta marcada por la literatura española de la época. Poco después, Amado Nervo fundará la *Revista Moderna*, de más larga vida que *Azul* y que también será exponente de las nuevas tendencias literarias.

Manuel José Othón defiende su posición tenazmente y la polémica que entabla con Amado Nervo llega a teñirse de ironía al considerar la nueva poesía de los “modernistas”.

Ha sido justamente señalada la afinidad de Othón con monseñor Pagaza quien, amparado en el pseudónimo de Clearco Meonio, publicó en 1887 los *Murmurios de la Selva*, título que nos trae a la memoria el *Himno de los bosques* del propio Othón. Pagaza, gran traductor de Horacio, lo fue también de la hermosa obra del padre Landívar, *Rusticatio Mexicana*, inspirada sin duda en las *Geórgicas* de Virgilio pero también en la

*Grandeza Mexicana*, que en el siglo XVII escribiera Bernardo de Balbuena, obra que encierra bellísimas descripciones de la vida en el campo mexicano.

La grandiosidad del paisaje de México, vertida en los cauces de la poesía clásica, vibra todavía en los delicados poemas de fray Manuel de Navarrete, cuyos *Entretenimientos poéticos* contribuyeron al renacimiento literario mexicano.

Manuel José Othón entronca naturalmente en esta vieja tradición clasicista mexicana a la que vivifica con su honda comprensión del paisaje y su emoción sincera frente a la naturaleza. Educado en el Seminario de San Luis Potosí, en donde cursó estudios de retórica y latín, al gusto por los autores clásicos allí inculcado supo aunar muy pronto el de los clásicos castellanos cuya influencia también se percibe claramente en la obra del poeta potosino.

Othón se deja guiar por su sensibilidad de hombre culto y educado. De él podría decirse que tiene ojos de pintor y alma de intelectual. Entre los datos sensibles de su obra predominan, sin duda, los visuales. Su visión es generalmente objetiva, impersonal, minuciosa en la exactitud de formas y colores, más cercana de la plástica que de la lírica. Algunos de sus paisajes podrían encajarse dentro de un hermoso marco dorado como los cuadros del pintor ochocentista Velasco.

Quizás, y a pesar suyo, por esa calidad plástica de su poesía el clásico Manuel José Othón haya rozado de cerca la poesía de los parnasianos. Sus *Sonetos paganos* evocan en nosotros los *Trofeos* de Heredia.

Para Othón, apasionadamente hundido en el paisaje, la naturaleza

> como el gigante son de una campana
> fundida en las entrañas de la tierra

es una sinfonía inacabable. Su oído, atento al paisaje familiar, registra el fragor de la tormenta, la queja oscura del árbol desgajado, el canto del viento en la cañada, pero también percibe los tonos más leves, los más tenues sonidos. En esa soledad, amada del poeta, en donde hasta "la piedra tiene acentos" el alma sensitiva de Othón percibe distintamente "el gran clamor del alma de las cosas" que su profundo sentimiento religioso interpreta como la oración que la naturaleza eleva a su Creador.

Esta vivencia del paisaje perdura en sus últimos poemas, los del breve *Idilio salvaje* que señalan un cambio en la poesía de Manuel José Othón. Una experiencia sentimental dolorosa, hondamente vivida, parece haber trastrocado el humilde sentir del poeta. En estas poesías ya no es la naturaleza la que cuenta, con la voz humana relegada a segundo plano sirviéndole de realce. Ahora el sentir humano, puesto en primer término, desentraña un misterio subjetivo teniendo como fondo aquella misma naturaleza.

Este nuevo sentir se nos revela ya desde los primeros versos del *Idilio salvaje*:

¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste.

y va acentuándose, perfilando cada vez más la silueta humana sobre el fondo del campo conocido hasta llegar a esa evocadora poesía penúltima:

¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,
al verberar tu ardiente cabellera,
como una maldición sobre tu espalda.

En su última obra, el autor del *Himno de los bosques* nos revela algo de su intimidad, un poco del hombre que vivió escondido en el poeta. En el *Idilio salvaje* se cumple la que fuera aspiración de toda su vida: hacer de la poesía "hueso de mis huesos y carne de mi carne".*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. México, 3 de mayo de 1959.

## Entre la luz y la sombra.
## León Felipe

León Felipe, nihilista de vocación, encarna a nuestros ojos lo eterno español: esa dimensión disparatada (Larra, Goya, Quevedo, Unamuno...) razón de la sinrazón en que se yergue el hombre que denuncia y apostrofa, ora y blasfema, maldice y cree... esa dimensión disparatada que es la quijotesca herencia de la raza. Y sólo desde ella podemos aquilatar su poesía, su desolado mensaje agnóstico e iconoclasta, sus versos rebeldes que chasquean en el aire como un trallazo para cruzar la carne de su verdad desnuda: la humilde y lacerante pregunta del hombre frente a su destino —"¿Quién soy yo?"

La angustiada pregunta del hombre pensante de todos los tiempos ante la cual el poeta (como el "sabio y el místico y el suicida" de sus versos) se ve orillado a confesar: "Yo no soy nadie... un hombre con un grito de estopa en la garganta"... Un hombre, un hombre con su angustia a cuestas y un camino que recorrer... y esos tres elementos forman toda la poesía de León Felipe. ¿Biografía? ¿Poesía circunstancial?... ¿Y quién de nosotros puede sentirse ajeno a ella? ¿No es, acaso patrimonio común esta vieja incertidumbre?

A través de los siglos nos llegan otras voces amargas: el Eclesiastés y Sócrates, Séneca y Zaratustra, Jeremías y Omar Kayyam, otras voces que el Viento (ese fabuloso personaje que bulle en toda la obra de León Felipe) quizás se cuida de traer y llevar como una semilla capaz, aún, de fecundar la tierra. Porque

El Viento es un exigente cosechero,
el que elige el trigo, la uva y el verso...
el que sella el buen pan,

el buen vino
y el poema eterno...

Y el poema eterno está amasado con la eterna angustia del hombre.

Si Paul Valéry aseguraba que un poema es el desarrollo de una exclamación ¿qué tiene de extraño que León Felipe haga materia poética de ese "¡Ay!" que quizás fue el primero que articulara la garganta del hombre y que viene rodando de boca en boca desde el comienzo de la historia?

Queja, lamento que en labios de León Felipe crece, se agiganta y se convierte pronto en apóstrofe o imprecación para amansarse, a veces, en humilde súplica:

Luz...
cuando mis lágrimas te alcancen,
la función de mis ojos ya no será llorar sino ver.

Ver con claridad meridiana el destino del hombre, la justicia del hombre, esa última verdad que ha escamoteado a nuestros ojos tanta vana palabrería.

La poesía de León Felipe nos obliga, como ninguna, a remachar en el viejo clavo: ... Pero... ¿qué es la poesía? ¿Es un complejo de imágenes animadas por un sentimiento o, por lo contrario, es un sentimiento convertido en imágenes? Dejemos de lado las viejas fórmulas y veamos cómo la han definido algunos de nuestros poetas señeros.

Bécquer, nuestro gran romántico, dice a su amada: "Poesía eres tú". Juan Ramón Jiménez, con su absorbente vehemencia declara: "...canción, tú eres vida mía". De manera más objetiva, Antonio Machado hace hincapié en el valor absoluto de la palabra humana y nos dice que la poesía no ha de ser

ni mármol duro y eterno
ni música, ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

León Felipe (¡oh razón de la sinrazón!) nos la define admirablemente en un breve poema:

Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma.
Aventad las palabras
y si después queda algo todavía,
eso,
será la poesía...

Y "eso" en la poesía de León, tan horra muchas veces de cadencia, metro y rima aunque jamás de idea; "eso" es el frío que nos corre por la espalda al leerla, el silencio emocionado que acoge cualquier lectura en voz alta de sus versos. Que el silencio es mejor tributo que el aplauso cuando de poesía se trata.

Prometeo, el viejo símbolo poético, es para León Felipe el tronco añejo del que siempre retoñarán ramas nuevas. Y el poeta lleva en el pecho una antorcha encendida que recibió de manos de sus predecesores y cuya llama debe transmitir, intacta, a aquellos que habrán de sucederle. Él mismo, como todos los poetas prometeicos, no tiene más que una misión: dar testimonio de la luz... o de la sombra.

Otro poeta "maldito", otro brote prometeico, Hölderling había ya dicho: "Para este fin se le dio al hombre el más peligroso de los bienes, la palabra, para que él dé testimonio de lo que él es". Y es entonces cuando asistimos a una extraña metamorfosis, el hombre hecho verbo, el poeta imbuido de su sola misión: anunciar, clamar (aullar diría León Felipe) por el

reino de la luz y denunciar, fustigar, blasfemar en presencia de la sombra. Que una y otra se encuentren en los altos planos metafísicos o en el terreno bajo de la política no es cosa que pueda torcer la misión del poeta prometeico. Y esto explica la posición poética-vital de León Felipe que en busca de la luz (o huyendo de la sombra) ha venido a ser la voz de su pueblo, de su pueblo español en el exilio.

Cuando un hálito profético sacude los viejos cimientos y saca de su sopor la conciencia colectiva de los pueblos, cuando el poeta hecho brasa no vacila en arder para alumbrar a los suyos el camino, se nos revela conmovedoramente el auténtico poeta prometeico.

Y así como Isaías consoló a su pueblo durante el destierro y no dejó morir sus esperanzas animándolas con palabras como éstas: "Porque de balde fuisteis vendidos; por tanto, sin dinero seréis rescatados", así León Felipe alienta la esperanza del "español del éxodo y del llanto" con su visión profética: "Sobre mis muertos de hoy, el mundo de mañana levantará la primera casa del hombre. Y yo volveré... volveré con mi pecho y con la aurora otra vez".*

* "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*. México, 2 de agosto de 1959.

## Saint-John Perse, su poesía

En nuestros días, la poesía francesa, sin renunciar a la pureza del lenguaje y a la imagen, se entrevera de imperativos de carácter moral o metafísico. El recuerdo de Rimbaud y de Mallarmé aunado a la experiencia surrealista constituyen la almendra que ha venido a ser recubierta por la pulpa jugosa de la nueva poesía. Los poetas se esfuerzan por lograr el lenguaje que exprese una espiritualidad de nuevo cuño o bien buscan reanudar las viejas enseñanzas (presocráticas, poesía-filosófica latina u oriental). Esta huella filosófica, esta actitud reflexiva han modelado una estética nueva, un rigorismo creciente.

Incluso los enemigos declarados de esta "empresa de titanes" que supone la poesía reconocen la grandeza de sus nuevas aspiraciones. Recordemos que Jean Paul Sartre otorga a Jean Genet lo que rehúsa a Baudelaire, y que el mismo Roger Caillois, que tan acerbamente describe lo que él llama "las imposturas de la poesía", no ha dudado en comparar la obra de Saint-John Perse con la filosofía de la historia de Arnold Toynbee.

Saint-John Perse ha tomado parte activa en la edificación de este nuevo universo poético que no quiere escapar a la realidad. Su obra la ha desarrollado lenta, morosamente. Sus primeras poesías datan de 1908. *Elogios* (1909), *Intenciones*, *Anábasis* (1926), que le dio reputación mundial y que fue traducida al inglés por T. S. EIiot, y *Exilio* (1942), que le descubre las perspectivas de los vastos poemas últimos, los que componen *Amers* (1957), en donde el juego de imágenes cabrillea y deslumbra como el propio mar que los ha inspirado.

Roger Callois, en el libro que ha dedicado a la figura y obra del poeta francés, hace constar acertadamente que Saint-John Perse nos descubre la infinita variedad de riquezas que ignorá-

bamos pudiera contener el mundo que habitamos. Su fuerza expresiva, su poder evocador, quizás no tenga más rival que Claudel en la poesía francesa contemporánea.

"Poeta de la poesía", como el crítico Guy Dumur se complace en llamarle, lo es también del mundo visible que se esfuerza en enseñarnos a ver. A diferencia de tantos poetas para quienes confinamiento, soledad y retraimiento son otros tantos buriles con qué grabar su emoción, Saint-John Perse se entrega al mundo y al tiempo y a su vez nos lo entrega en imágenes sensibles vertidas en un lenguaje en el que se superponen las capas semánticas como los estratos que forman la geología de las civilizaciones.

Saint-John Perse siente el acicate que le obliga a escoger la palabra insólita, el giro antiguo, el término técnico, la expresión rara y en desuso. Su vocabulario es tan amplio que evoca un antiguo humanismo del que quizás el poeta se siente vagamente heredero.

*Amers* es el relato poético de una navegación imaginaria, por lo que creemos estar en lo justo al traducirlo por *Marcas* o puestos fijos de referencia mediante los cuales se establece la navegación a vista. Partiendo de una detallada descripción del mar, de sus orillas, de sus puertos y ciudades, el poema va incorporando personajes: el amante y la amada, los sacerdotes de cultos oscuros, las voces de las trágicas, las danzantes, la poetisa, el viajero, el hombre y la mujer eternos, todos envueltos, devueltos por ese mar engendrador de tierras, crisol y forja que identificamos con el Mediterráneo, ya que sugiere un helenismo, un mundo pasado que el poeta transforma en presente por la fuerza de su exaltado poder de evocación.

Compuesto de una invocación, una estrofa (en nueve partes) un coro y una dedicatoria, el poema amalgama descripciones y símbolos, profecías y salmos como un libro sagrado de alguna religión perdida. No faltan los poemas en los que un delicado erotismo aparece teñido con los colores de cultos antiquísimos.

Saint-John Perse ha tenido el privilegio de vivir una aventura humana excepcional. Nacido en 1887, tuvo por nana una mujer hindú adoradora de Shiva y por preceptor un viejo obispo católico. A los once años de edad fue enviado a Francia y en la metrópoli comenzó las carreras de Letras, Leyes y Medicina que en 1914 abandonó para ingresar al servicio diplomático, carrera a la que ha dedicado gran parte de su vida. Tres años después fue enviado a China como primer secretario de la embajada de Francia. Su estancia en Oriente, su contacto con mentalidades europeas, revivieron en él recuerdos de infancia, y durante un tiempo se esforzó en escribir y actuar como un oriental, rodeándose de filósofos chinos y escogiendo como refugio un templo abandonado en las colinas.

Después, y siempre como diplomático, vivió muchos años en Washington, ciudad que sólo abandonó para efectuar cruceros por el Pacífico o el Atlántico. Se dice que fue uno de los consejeros del presidente Roosevelt en los días en que los alemanes se incautaban de sus pertenencias en Francia. Desempeña un cargo en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

Saint-John Perse debe a su vida aventurera el haber escapado al egocentrismo en el que fácilmente caen quienes viven confinados a un lugar determinado. Su experiencia vital libera una poesía que, sin aquélla, hubiera quedado presa en el lenguaje. Muchos críticos oponen, prefiriéndolos, sus primeros poemas —“Elogios” o “Anábasis”— a la vasta (y quizás cumplida) obra posterior y hacen resaltar el hecho de que Saint-John Perse hace cada vez más numerosas concesiones por la aliteración y los tecnicismos, pero, pese a ello, el viaje que podemos emprender llevados de la mano del poeta nos entrega el conocimiento de un mundo maravilloso.*

* “México en la Cultura”, supl. cultural de *Novedades*, núm. 607. México, 30 de octubre de 1960, p. 2.

## En torno a la censura y la libertad de expresión literaria. Los procesos de Goncourt, Flaubert y Baudelaire

Hoy que los temas libertad de prensa y censura literaria están a la orden del día (recordemos entre otras obras *El doctor Jivago*, *Lolita* y recientemente, una censura más de las muchas sufridas por *El amante de Lady Chatterley*) sonreímos al llegar al fin de esta década que ha celebrado el centenario de tres de los más célebres procesos literarios.

Cierta tarde de 1852, Villedeuil, el joven director del diario *París*, reunió a sus no menos jóvenes colaboradores y, con la gravedad que el asunto requería, anunció que el periódico iba a ser "perseguido", a causa de una crónica de Alphonse Karr y de un artículo, firmado por los hermanos Goncourt, en el que aparecían "ciertos versos". Apenas hacía un año que Edmond y Jules Goncourt iniciaran su fraternal asociación, una de las más unidas que recuerda la historia literaria, cuando ya la censura de la época se aprestaba a cortarles las alas.

El artículo en entredicho, publicado el 15 de diciembre, llevaba el poco atrayente título de "Viaje desde el núm. 43 de la calle Saint-Georges al núm. 1 de la calle Laffitte". En él se hacía una descripción, quizás excesivamente anatómica, de un cuadro pintado por Díaz: "Trátase de un hombre y una mujer jóvenes. Los cabellos del adolescente se enredan en la larga cabellera de la dama y la Venus", como diría Tahureau:

Entrecruzando sus hermosos y desnudos miembros
sobre Adonis, a quien besa,
mientras se apoya en su dulce flanco
su cuello, tiernamente blanco,
a placer mordisquea.

Los Goncourt contaban en su artículo que este cuadro había sido ofrecido a la gran actriz Rachel por su rival Nathalie, de la comedia francesa. Rachel, públicamente ofuscada ante aquellas desnudeces, había devuelto el cuadro, acompañándolo de una carta malintencionada. Naturalmente, la respuesta agridulce de Nathalie no se había hecho esperar.

Las cartas en cuestión se reproducían en el artículo pero, cosa extraña, no era esta indiscreción la causante de censura sino los citados versos de Tahureau. Para aumentar la confusión, dichos versos habían sido tomados por los Goncourt de un docto estudio de Sainte-Beuve, coronado por la Academia: "Cuadro histórico-crítico de la poesía y el teatro franceses en el siglo XVI".

Edmond y Jules Goncourt tenían numerosas relaciones y sabían cómo aprovecharlas, mas todo lo que obtuvieron fue la promesa formal de que "en su defensa podrían dar toda clase de explicaciones".

En el *Diario* de los Goncourt podemos hallar los regocijantes pormenores de aquel proceso, presidido por un juez odioso cuyo aplomo comenzó a tambalearse cuando le fueron mostrados los versos incriminados impresos en la obra de Sainte-Beuve. Los acusados se vieron en la necesidad de nombrar un abogado y para ello fueron debidamente aconsejados. Ante todo era imprescindible evitar un abogado brillante, un "pico de oro" capaz de grandes hazañas de oratoria… Era preferible

> un abogado de nombre y palabra poco sonoros, una de esas mediocridades cuya sola presencia atrae sobre el inculpado una vaga misericordia... En fin, uno de esos charlatanes que de manera humilde, dulzona y soporífera logra arrancar la absolución como quien obtiene una limosna.

La elección recayó sobre el licenciado Mahou, que parecía reunir tales condiciones... y no hay duda de que el elegido no defraudó las esperanzas que en él se habían depositado.

Los Goncourt se presentaron en el Palacio de Justicia acompañados del director y el gerente del diario y de gran número de colegas dispuestos a todos los excesos. La espera se hizo angustiosa, ya que antes del "asunto Goncourt" fueron juzgados diversos delitos comunes. "Uno, dos, tres años de prisión caían sobre rostros apenas entrevistos. El miedo nos agarrotó al ver fluir de la boca del presidente la pena, como el murmullo de una fuente, siempre igual, inagotable y sin descanso..."

En tal disposición de ánimo, los Goncourt comparecieron en el banquillo de los acusados, en donde fueron señalados como hombres sin fe ni ley, sin familia ni respeto por nada ni por nadie y... como "apóstoles del amor físico". Fue entonces cuando el licenciado Mahou dio toda su talla.

> Resultó ser el defensor que esperábamos. Gimió, lloró por nuestro crimen, nos describió como unos buenos muchachos, un tanto bobos, un cuanto chiflados y no encontró más circunstancia atenuante qua hacer valer en nuestra defensa el hecho de tener a nuestro servicio, desde hacia más de veinte años, la misma vieja criada...

Después del aplazamiento de la causa, el proceso terminó felizmente para los jóvenes escritores, que fueron absueltos de los cargos de ofensa a la moral pública y a las buenas costumbres.

Como epílogo paradójico y gracioso de su proceso, cuentan los Goncourt el desengaño que al morir les causara Rosa, la vieja criada que fue causa involuntaria de su absolución. Los dos hermanos se enternecían al hablar de ella y no cesaban de maravillarse ante la lealtad y pureza de vida de la solterona.

La muerte, por desgracia, iba a alterar el buen concepto que de ella tenían. Resultó que Rosa había contraído innumerables deudas, firmado letras, robado a sus patrones... y todo ello para dejar satisfechos a sus múltiples amantes. Incluso se puso de manifiesto que había amueblado un pequeño departamento para obsequiar al hijo de la lechera del barrio... que tenía dos hijos... En fin, he aquí el comentario de los Goncourt:

> ¡Pobre mujer! La perdonamos y nos llenamos de conmiseración al imaginar lo que ha debido sufrir [...] Pero para siempre nos ha dejado la desconfianza del sexo femenino [...] el temor del doble fondo del alma de la mujer, de esa poderosa facultad, ciencia y genio consumados que todo su ser tiene para mentir [...]

***

El 1 de julio de 1856, la *Revista de París* anunciaba la próxima publicación de la novela *Madame Bovary*. El autor era un desconocido llamado Flaubert, tan desconocido que la propia revista le llamaba Faubert... "es el nombre de un abarrotero de la calle Richeliéu, frente a la Comedia Francesa..." escribía el novel autor a su amigo Bouilhet.

A los treinta y cinco años, Gustave Flaubert lograba, por fin, el único deseo de su vida: publicar. El 21 de septiembre escribía a su amigo Ernest Chevalier: "De este jueves en ocho perderé mi virginidad de hombre inédito [...] durante tres meses consecutivos llenaré buena parte de la *Revista de París*". Publicar en ella era el sueño dorado de los jóvenes escritores franceses de la época. Flaubert tenía amigos entre sus colaboradores: su novela gustó a pesar de ciertos "realismos" demasiado crudos. Le aconsejaron que suprimiera algunos pasajes, retocara otros... Flaubert consintió aunque quejándose amargamente. La novela comenzó a publicarse el 1 de octubre de 1856 y continuó durante seis números, hasta el 15 de diciembre. Ya en el número

del 1 de diciembre podía leerse este aviso: "La dirección se ha visto obligada a omitir un pasaje que no convenía a la *Revista de París*. De ello damos constancia al autor". Precaución inútil pues, desde los primeros capítulos, las cartas de protesta llovieron sobre la dirección de la revista.

Flaubert, enterado del revuelo, adoptó una indiferencia olímpica: "La moral del arte consiste en la belleza. Yo aprecio, ante todo, el estilo y después la verdad". Pero el escándalo aumentaba y la revista corría el peligro inminente de ser procesada, lo que equivalía a ser suprimida... La dirección acordó omitir todo pasaje "peligroso" que pudiera haber en los capítulos que aún faltaba publicar. Al saberlo, Flaubert puso el grito en el cielo:

> Nada me importa. Si mi novela exaspera al buen burgués, no me importa. Si nos citan ante el tribunal, no me importa. Si la *Revista de París* es suprimida, no me importa. Nadie les forzó a aceptar la Bovary... pero si lo hicieron ¡peor para ustedes! Deberán publicarla tal y como está.

Después de airadas palabras, la revista acordó eliminar los pasajes a pesar del autor. Éste publicó en el número del 15 de diciembre, una nota en la que hacía hincapié en los escrúpulos de la dirección y en la que rogaba a los lectores que vieran en las siguientes publicaciones fragmentos en lugar del conjunto de una obra.

Esta nota fue, quizás, lo que alertó a los censores. El procurador imperial dictaminó que "la novela *Madame Bovary* revela un verdadero talento; pero la descripción de algunas escenas sobrepasa los límites. Si cerramos los ojos, Flaubert tendrá buen número de imitadores que seguirán el mal camino..." La decisión del procurador ya está tomada: el autor, el editor y el impresor de la obra serán procesados por ofensas a la moral pública y a la moral religiosa.

La reacción de Flaubert es sorprendente. Su indiferencia desdeñosa, resumida en la frase "no me importa", se trueca repentinamente en una angustia desmedida. Ante la inminencia de un proceso, el azote de la burguesía se acuerda de que procede de una familia burguesa bien conocida en Rouen y mueve cuantas influencias pueden serle útiles, "¡Madame Bovary soy yo!" repetirá una y mil veces.

Intervenciones, ruegos, idas y venidas... todo parece arreglado cuando intempestivamente el proceso queda fijado para el 24 de enero. Las cartas de Flaubert demuestran su abatimiento: "Mañana, a las 10 de la mañana, compareceré ante el juzgado 6o. Espero ser condenado ya que no lo merezco", escribe a su hermano la víspera del proceso y al doctor Cloquet: "Mañana honraré con mi presencia el banquillo de los delincuentes".

El público es numeroso. Todo París parece haberse dado cita en el juzgado, súbitamente interesado por Flaubert, el desconocido de la víspera.

En el proceso se enfrentan el abogado imperial, Pinard, y el defensor Sénard, abogado ilustre, ex presidente de la Asamblea Nacional, ex ministro del Interior... es decir: exactamente lo contrario del "abogado ideal" preconizado por los Goncourt.

Pinard, seco y agresivo, resulta grotesco. Son tantas las enumeraciones de lo que él llama "pasajes lascivos", "pinturas lascivas", "colores lascivos", que el adjetivo acaba por hacer gracia y el público murmura regocijado. Finalmente, acusa a Flaubert, Pichat y Pillet de ofensas a la moral religiosa y a la moral pública, aconsejando al jurado indulgencia para el gerente y el impresor de la revista y la máxima severidad para el verdadero culpable: el autor de la obra.

Cuando el abogado Sénard se pone en pie, el público espera un alegato brillante, pero no tan extenso... la defensa emplea en él cuatro largas horas. Flaubert es presentado como un rico propietario (pues esto siempre hace buen efecto), hijo de familia

conocida e incapaz, por ello, de ser enemigo de la familia, la moral o la religión. *Madame Bovary* es a sus ojos casi una obra de necesidad pública, ya que fustiga la mala educación que suele impartirse en la provincia, educación que puede lastrar toda una vida... Las citas de Bossuet, Massillon y Montesquieu, hábilmente intercaladas, dejan pálidos los "colores lascivos" de Flaubert y, como digno remate, el defensor acaba blandiendo en su mano un libro de ritual y, ante el asombro de la concurrencia, lo abre y lee un pasaje del cual es copia "suavizada" uno de los pasajes culpables de Flaubert.

El juicio fue aplazado una semana, durante la cual el mundillo literario hirvió de impaciencia. Por fin, el tribunal declaró absueltos a los acusados. Para la *Revista de París* era una victoria; para Gustave Flaubert sería el triunfo. En pocos días, su nombre había alcanzado la celebridad y su novela fue uno de los mayores éxitos literarios del siglo pasado.

***

El 25 de junio de 1857 apareció en las librerías de París un libro de título sugestivo: *Las flores del mal*. Esta obra, escrita "con furor y paciencia", es el producto de quince años de desvelos.

Ya el 5 de julio la crítica del *Fígaro* abría el fuego de lo que prometía ser un intenso cañoneo: "lo odioso se codea con lo innoble, lo repugnante se alía con lo infecto. Nunca se habían visto morder tantos pechos en tan pocas páginas".

En seguida fue de dominio público que el libro sería perseguido. Baudelaire tomó sus precauciones, no obstante asegurar a quien quería oírle que "el gobierno tenía demasiados quebraderos de cabeza para dedicarse a perseguir a un loco". Escribió al ministro del Interior recordándole oportunamente que él era hijastro del general Aupick, el cual acababa de fallecer cargado de honores y medallas. Solicitó la ayuda del todopoderoso Sainte-Beuve, pero éste se excusó, quizás por un exceso de prudencia.

En esos días, los hermanos Goncourt describían al joven poeta como un hombre de extraña apariencia:

> Sin corbata, el cuello abierto, la cabeza afeitada, parecía dispuesto para la guillotina. En el fondo su amaneramiento era buscado. Tenía unas manos pequeñas, limpias, cuidadas y suaves como manos femeninas. Su porte era el de un maniaco, su voz cortante como acero y su modo de hablar pretendía alcanzar la florida precisión de Saint-Just... y lo lograba.

Baudelaire, exasperado por la tensión nerviosa y el insomnio, llamó a todas las puertas de quienes creyó podrían servirle... la última fue la de la casa del licenciado Chaix d'Est-Ange, conocido abogado a quien encomendó su defensa.

El 20 de agosto se inició el proceso. Los curiosos de París tendrían oportunidad de escuchar nuevamente al abogado imperial Pinard, el mismo del proceso Flaubert, quien, al parecer, no había cejado en su lucha contra "lo lascivo". Debemos reconocer que en la obra del poeta tenía buen campo para espigar. Su acusación terminó diciendo: "En estos innumerables versos, en los que se diría que el autor se ha esforzado en prestar sentidos a quienes pudieran carecer de ellos, ustedes, señores del jurado, no tienen más que escoger. La elección es fácil, puesto que la ofensa salta a la vista casi en cada línea".

El defensor insistió en lo que llamó el "lado negro" de *Las flores del mal*, haciendo hincapié en los terribles colores que el autor había escogido para pintar el vicio... "Pintar el vicio con colores tan violentos, tan exagerados si queréis, con el objeto de hacer resaltar cuanto de vil y repugnante en él se encierra".

Ni qué decir tiene que el alegato no gustó. No en vano asistían los mejores escritores de la época, amigos del poeta, quienes no podían saborear aquella retahíla de lugares comunes. El tribunal desechó el cargo de ofensas a la moral religiosa, pero retuvo el de ultrajes a la moral pública y a las buenas costumbres.

Baudelaire fue multado con trescientos francos... Su aspecto era tan trágico al salir del tribunal, que Asselineau, uno de sus amigos, le preguntó: "¿Acaso esperabas que te absolvieran?" "¡Absolverme!" —replicó Baudelaire— "¡Esperaba una reparación pública!..."

El único consuelo sería una carta de Victor Hugo, a la sazón desterrado de Francia por motivos políticos: "Acabas de obtener una de las raras condecoraciones que el régimen actual puede otorgar. Lo que llama su justicia acaba de condenarte en nombre de lo que llama su moral. ¡He aquí una corona! Te estrecho la mano, poeta".

***

Años más tarde, los hermanos Goncourt escribirían en su *Diario* acerca de aquellos procesos "moralizadores": "Realmente es curioso que hayan sido los cuatro hombres más puros y alejados de toda metalización, las cuatro plumas más entregadas al arte, quienes han ocupado el banquillo de los acusados: Baudelaire, Flaubert y nosotros dos..."

No serían, por desgracia, los primeros ni los últimos tampoco. La mojigatería y los falsos pudores seguirían y siguen haciendo de las suyas.*

* *Novedades*. México, 30 de octubre de 1960.

## La poesía actual en las dos Chinas

Pocos movimientos literarios se han visto obligados, como el chino, a cortar todas sus amarras, a desentenderse por completo de una riquísima tradición vieja de siglos y que cuenta en su haber con obras de perfección difícilmente igualable. En la historia de la literatura china, el movimiento del 4 de mayo de 1919 y la reforma de la lengua que siguió, marcaron un viraje revolucionario.

Los intelectuales chinos protestaron entonces no sólo contra el imperialismo extranjero y las cláusulas pro japonesas del Tratado de Versalles sino contra la corrupción e ineficacia de los sucesores del Imperio Manchú. A la vez abogaban por la reforma de la lengua, que implicaba desechar el lenguaje clásico, reservado a los literatos e ignorado por el pueblo. Esta reforma fue aprobada en 1920, cuando el Ministerio de Educación ordenó la enseñanza de la lengua hablada en todas las escuelas del país. La literatura adoptó esta lengua y la poesía, impregnada de influencias europeas, se lanzó ávidamente a las corrientes simbolistas o modernistas y utilizó el verso libre o la métrica occidental.

Después del advenimiento del régimen comunista, la tendencia ha sido la de desechar a la vez los elementos tradicionales y los extranjeros. Para lograrlo (no siempre con éxito) los poetas chinos se han apoyado con frecuencia en los cantos populares, generalmente rimados, que encuentran fácilmente eco en las grandes masas. Ya en 1942, Mao Tse-tung afirmaba que la literatura debía servir al obrero, al campesino y al soldado. Desde 1949, el gobierno de Pekín se ha esforzado por llevar a la práctica este principio y exige que sus escritores y artistas pasen

cierto tiempo trabajando como obreros manuales o agrícolas para darles así oportunidad de identificarse con el pueblo.

Los poetas de la China continental acomodan su verso al paso joven de esta tierra vieja mientras que al otro lado del estrecho, en la isla de Formosa, los poetas de la República China viven en la amargura del exilio, agrupados en la "escuela modernista" o en la llamada "estrella azul". En estos poetas se percibe, como en todos los desterrados, el pesar de saberse al margen, el dolor de sentirse excluidos de la realidad. Escriben, por lo general, en verso libre y en los temas de añoranza y melancolía es donde logran sus mejores aciertos, quizás por ser los que sienten con verdadera emoción.

Al abandonar los moldes tradicionales, la poesía china contemporánea ha perdido aquella concisión, aquel breve estremecimiento que fue, quizás, uno de sus valores peculiares. La lengua clásica, con su estructura elíptica, casi podríamos decir de estilo telegráfico, comparada con la lengua hablada, tenía al respecto recursos de los que esta última carece. La poesía clásica china fincaba sus valores en el sobreentendido, en la frase que sugiere pero que no detalla. El poeta moderno, por el contrario, se esfuerza en lograr la precisión y huye de la brevedad.

Paradójicamente, desde este punto de vista, la poesía clásica china nos parece más moderna que la que hoy se escribe: el máximo de expresión con el mínimo de recursos sigue siendo un ideal para cualquier escritor moderno de Occidente. Sin embargo, no todo arroja pérdidas en este balance: al despojarse de su antigua exquisitez, al hacer suyos los temas comunes, la lírica china actual logra ese "estar en boca del pueblo" que es uno de los anhelos más nobles de toda poesía.

*Poetas de la República Popular China*

## Kuo Mojo

PANORAMA DESDE LA CIMA DEL FUDE-TATE-YAMA

¡Pulso de la gran capital!
¡Palpitar de la vida!
¡Golpes, gritos, silbidos!
¡Erupción, revuelo, ímpetu!
¡Cielo velado por el humo!
¡Fuerte latir de mi corazón!
¡Oh, oleaje de montes y techumbres!
¡Torbellinos sin fin!

¡Sinfonía de mil rumores!
¡Esposorios del hombre con la naturaleza!
El litoral sinuoso es el arco de Cupido
y la vida es el dardo que arrojamos al mar.

¡Bahía oscura, barcos anclados, barcos en marcha,
    barcos incontables!
En cada chimenea estalla una negra peonia.
¡Oh, hermosa flor del siglo veinte!
¡Madre severa de la moderna civilización!

## Ai ts'ing

FRAGMENTO DEL POEMA "EL NORTE".

Amo esta tierra mía, melancólica,
este inmenso desierto sin orillas.
Veo
nuestros antepasados

conduciendo sus rebaños,
mientras suena la flauta travesera,
hundirse en el crepúsculo del inmenso desierto.
Yacen sus huesos
en esta vieja tierra, suave y amarilla,
que hoy pisamos.
Ellos la abrieron
hace ya miles de años
y aquí, en este mismo sitio,
lucharon con la naturaleza que atacaba.
Han muerto
pero nos dejaron esta tierra.
Amo esta tierra triste,
inmensa y magra,
que nos ha dado un habla franca
y gestos definidos
que durarán siempre.
Amo esta tierra triste,
esta tierra vieja
que ha alimentado a la raza que quiero,
a la raza más antigua e infortunada del mundo.

## Ho k'i-fang

### Canto

Canto para las jóvenes y los muchachos.
Canto la mañana
canto la esperanza,
canto el porvenir y las fuerzas que crecen.

¡Oh, canto mío!
Vuela,
vuela al corazón de los jóvenes

y pósate en él.
Que todos los gozosos pensamientos
que me hicieron temblar como la hierba
se troquen en sonidos que vuelen al viento,
semejantes a brisas,
semejantes a rayos del sol.

Dulcemente, de mi canto
se evade mi tristeza de hombre maduro.
Mi juventud regresa,
mi sangre corre más aprisa...
Frente a la vida aún estoy lleno
de sueños, colmado de esperanza.

## T'ien kien

### La primavera de China llama a toda la humanidad

Una vez más vuelve el 28 de enero.
La primavera de China cruza
valles sin flores,
cruza
llanos sin sonrisa
y contempla este pueblo de cuatro mil años de edad.
Los hombros
del pueblo
se apoyan
en las trincheras,
las manos
del pueblo
acarician
fusiles
y combaten
a los militares fascistas,
al enemigo común del pueblo.

La primavera china nace y crece en el combate
y en el combate llamad a toda la Humanidad.

## Mou jen

QUISIERA SER UN TORNILLO PEQUEÑO

Quisiera ser un tornillo pequeño
Ponedme donde sea y apretadme bien fuerte.
Poco importa que esté en el brazo de una grúa gigante,
o en el mecanismo más sencillo.

Ponedme donde sea y apretadme bien fuerte.
Quizá la gente ignorará mi existencia
pero yo sé que vibrar en el jadeo de una máquina
es la vida de un tornillo pequeño.

Aunque por mí mismo no sería una máquina,
aunque yo solo nada podría hacer,
sé que puedo servir a mi patria y al pueblo.
Sé que si me quedo al margen no seré
más que un poco de hierro oxidado,
tan solo.

Quisiera ser un tornillo pequeño,
ponedme donde sea y apretadme bien fuerte.
Seré feliz entonces y en el coro heroico
temblaré al escuchar mi ardiente voz.

*Poetas de la China Nacionalista*

## Yu Kouang-Tchong

### Solidificación

Aquí, en este coctel internacional,
soy un trozo de hielo que se niega a fundirse,
que guarda su frialdad bajo cero
y su estado sólido.

Antes fui un cuerpo líquido;
y amaba mi fluidez, mi efervescencia fácil
y gocé al deslizarme por los tonos del arco iris.

Pero hoy el sol de China está muy lejos.
Y aquí estoy cristalizado, duro, transparente,
sin poder regresar a mi estado primero.

## Tehong ting-wen

### Risas

Mi hijo ríe;
su risa tan alta, tan libre, tan franca,
es la de su abuelo, la de mi padre.

Así rió mi padre,
así ríe mi hijo,
mas yo no puedo reír como ellos.

Entre la risa de la generación que fue y la que será
mi risa es sombría
como un valle entre montes.

Mi mundo es la realidad, mi época es el presente
y no hay en ellos nada que incite a reír;
no se parecen ni al pasado de mi padre ni al futuro de mi hijo.

Frente al destino, mi risa es fría.
Frente al enemigo, mi risa es odiosa.
Frente a la pena sin límite del Asia, mi risa es amarga.

## Tch'ou yu

CÍRCULO

Aunque me empeño en centrar la esperanza,
sólo dibujo pequeños arcos de desesperación
cuyas flechas agudas caen por doquier
y me hieren.
Con angustia clamo
a este siglo caótico.
Pero mi voluntad sostiene el eje.
La vida es el centro de la esperanza:
juro trazar un círculo en torno al ideal
para salvaguardarlo.*

* Versiones al español de Nuria Parés a partir de una traducción al francés, en "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, núm. 17251. México, 3 de mayo de 1964.

## Semblanza de José María Miquel i Vergés

Y de repente, hablas ya en pasado: Miquel decía, hablaba, prefería... ¿Cómo era José María Miquel i Vergés? Para los que lo tratamos, para quienes lo quisimos, fue un niño grande, un niño voluntarioso, un niño a quien echaron sobre los hombros tareas de hombre: la familia, los ideales, el exilio, un niño que supo cumplirlas por entero sin que su mirada clara perdiera aquel dejo de asombro que tenía.

Frente a la vida, contra lo cotidiano inevitable y necesario, esgrimía su pequeño puñado de recuerdos de infancia, su barquilla desmantelada que, pese a ello, le salvaba de todos los naufragios. Mediterráneo esencial, marinero en tierra, llevaba el mar calado hasta los tuétanos; su hablar, el flujo de sus ideas, iban y venían con insistencia de olas en la playa. Tenía unas manos largas, unas manos románicas que a menudo echaba a volar y, a veces, se posaban en su cara, como cansadas. Otras, buscaban en sus bolsillos, sin entusiasmo, algún poema siempre manuscrito, nunca puesto en limpio, con las hojas inevitablemente trastrocadas —Miquel, deberías poner orden en todo eso. Él se encogía de hombros. Poeta integral, daba poca importancia a su poesía que, sin embargo, le valió la Flor Natural en los Juegos Florales de la Lengua Catalana. Su labor de historiador, por el contrario, era minuciosa, continua, infatigable. A sus dos primeros libros, escritos en catalán y publicados en España: *Els Primers Romantics de la Llengua Catalana* y *La Premsa Catalana del Nou Cents*, vinieron a sumarse en México, ya en el exilio, sus obras *Mina, el español frente a España*, *El general Prim en España y en México*, *La independencia mexicana y la prensa insurgente*, *Escritos inéditos de fray Servando Teresa de Mier*, *La*

*diplomacia española en México* e infinidad de artículos y ensayos en distintas revistas. Hasta pocos días antes de su muerte trabajó en una obra de enormes proporciones: *El diccionario de insurgentes*, en el que constan unos dos mil nombres de personas que intervinieron en la lucha por la independencia de México, con los correspondientes datos biográficos, libro que por su magnitud y su trascendental importancia histórica merece no quedar inédito. Su interés y sus conocimientos en este tema particular le valieron la cátedra de Independencia mexicana, que explicó en la Universidad Nacional Autónoma y en el Colegio de México. Miquel i Vergés sintió, como pocos, el amor por su lengua catalana. En México fundó y dirigió dos revistas editadas en catalán: *Full Cátala* y *Cuadernas de l'Exili*. Gustaba, paladeaba casi los vocablos, tenía una exigencia de precisión que le sacaba de quicio cuando escuchaba en su lengua materna lo que calificaba de "barbarismos". Apasionado por la semántica, las palabras tenían para él una realidad de brazos que le envolvían con una presencia amorosa. Un vocablo desconocido, una expresión caída en desuso, cobraban en su sentir la importancia gozosa de un descubrimiento.

Siempre habló de volver: a su mundo, a su mar, a sus cosas. Tenía, como buen catalán, el pudor de las grandes palabras: patria, libertad... Se limitaba a sentirlas. Y cuando pensaba en la posibilidad de un regreso, minimizaba la patria, la hacía íntima, entornada, recoleta. Cuando hablaba de regresar volvía a la vieja expresión catalana para decir: volver "a casa", simplemente.

Pero queda aquí, en este gran asilo generoso, en esta vasta casa con mil puertas que es México para todos los desheredados del mundo. Hoy, muerto el amigo, al releer algunas de sus poesías que traduje al castellano hace ya tiempo, me parece que vibra extrañamente aún su soneto "Al amor de ayer":

Recorro el erial del desvarío,
soy navegante en mares sin orilla,
he llegado a lo alto de un calvario sombrío
cabalgando en un potro desbocado y sin silla.

Llevo un espejo roto que es celaje
donde queda prendida mi paciencia,
voy haciendo camino en el paisaje,
mi remo hundo en el mar con insistencia.

¿Cuándo habrá de cesar la tiranía
de esta loca carrera, día a día,
ya viejo el corazón y el pulso incierto?

¡Ay campo! ¡ay remo! ¡ay caballo sin silla!
¡Dejadme reposar en la capilla
de un recuerdo de ayer que no se ha muerto!*

* “Diorama de la Cultura”, supl. cultural de *Excélsior*, núm. 17265. México, 17 de mayo de 1964.

# Poesía y vida
# (Experiencia del exilio)

## Poesía y vida

Hablar de uno mismo, de la propia obra, de la propia vida es algo impúdico, algo que alguien debería censurar. Tiene mucho de exhibicionismo reprobable. Escribir, escribir versos o lo que sea, es otra cosa, es algo como tirar la piedra y esconder la mano. El escritor, el poeta, lanza sus palabras pero él mismo se esconde. Las páginas, tan frágiles, de un libro son una muralla tras la que uno se siente amparado en cierto modo.

Yo creo que todo poeta es, en el fondo, un tímido; un tímido más o menos superado. Quizás por eso los poetas solemos decir mal nuestros propios versos.

Pero he venido a hablar de mí y esto no tiene escapatoria. Empezaré diciendo que soy un nudo que ya no intento desatar. Nací en Barcelona y, me crié en Madrid. Tuve un abuelo catalán, notario, y un abuelo andaluz, militar. Una abuela canaria y una abuela madrileña. ¿Cuál de esos cuatro abuelos pesa más en mí? Harta de que los catalanes me consideren castellana y los castellanos me consideren catalana, quiero levantar la bandera de las islas y decir que, por lo menos en lo que respecta a la poesía, predominan los Pinto de Tenerife.

Por lo general, esas cuatro sangres se llevan bien en mí aunque no corren juntas. Pero a veces se me revuelven los abuelos y tiran cada cual por su lado.

En mi infancia tuve una influencia decisiva y nada genética, la de otro abuelo que no llevo en la sangre sino en el corazón: Gregorio, el viejo ordenanza andaluz de mi abuelo el general que, a la muerte de éste, pasó a mi casa sin que mi madre supiera, a ciencia cierta, qué hacer con él. Y lo dedicó a pasearnos, a mi hermana y a mí, por El Retiro, en compañía de nanas y

amas de cría. Para un soldado esto debió ser intolerable y no tardó en cambiarlo. Nos llevaba a pasear pero por lugares que manteníamos en secreto para que a mi madre no le diera un soponcio. A veces íbamos hasta el cuartel de Barrás y seguíamos a los soldados para hacer la instrucción, tras ellos, en un descampado. Otras, nos llevaba, siempre a pie, al Cementerio del Este. Subíamos la cuesta, al final de la cual se erguía un enorme ángel de bronce, de alas desplegadas, que tocaba una trompeta. Y una vez dentro, Gregorio nos plantaba ante una tumba y se ponía a inventar alguna historia truculenta sobre el que la ocupaba. Recuerdo que a los lados de la cuesta había pequeñas tabernas en donde nos hacía probar un poco de vino tinto.

Este criado viejo me enseñó a tocar la guitarra, flamenca por supuesto. Sabía todos los romances antiguos y los decía cantados, no sé si con la música original o con alguna de su invención. A él debo tres cosas que serían esenciales en mi vida: el gusto por la poesía, el amor por la guitarra y la afición por el vino tinto.

Gregorio salió de mi vida un día en que volví a casa con un piojo en la cabeza. Mi madre puso el grito en el cielo y a él en una portería.

Entré muy chica en el Instituto Escuela de Madrid. Eran los años de devoción por Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique de Mesa. Aún recuerdo muchos de los poemas que aprendí entonces. Cuando subo hasta mi casa en alguna de las pocas tardes claras que hay ahora, ya con el sol bajo, veo el Ajusco y me digo aquellos versos de Enrique de Mesa:

Cae la tarde dorada tras de los verdes pinos,
hay tras las altas cumbres un resplandor rojizo
y el perfil de los montes se recorta en un nimbo
de luz verdosa, azul, aurirrosada.
En el añil el humo está dormido.

Por entonces yo ya escribía versos, debía tener ocho o nueve años. Un día de reunión de la familia me atreví a leer algo que juzgué digno de la ocasión. No sé cómo iba pero sí recuerdo que hablaba de los faroles que los faroleros encendían en las calles de Madrid. Y hablaba de las estrellas que encendía en el cielo de Madrid el "Gran Farolero". Eso de llamar a Dios el Gran Farolero provocó una carcajada general que me desconcertó mucho. Después de esa experiencia no entiendo cómo no se me quitaron las ganas de escribir poesía.

Cuando empezó la Guerra civil estábamos pasando unos días en un pueblito llamado Pedro Bernardo, en la sierra de Gredos. Allí vi mi primer muerto, un hombre atravesado sobre el lomo de un burro que bajaba al trote, asustado, desde un pueblo más alto, y que cruzó Pedro Bernardo ante el asombro general sin que a nadie se le ocurriera detenerlo. La cara de ese muerto no se me ha olvidado.

Viví los bombardeos de Madrid, de Sariñena y de Barcelona. Y la sordidez de alegrarse cuando una bomba no caía en tu casa sino en la ajena.

Pasé a Francia con mi madre y mi hermana, y empecé a ganarme la vida con la guitarra. Aunque, después de las enseñanzas de Gregorio, tomé clases de guitarra clásica durante años, mis primeros conciertos dejaban mucho que desear. Con el tiempo llegué a tocar bien, aunque nunca pude superar el miedo al público. Pero me aplaudían quizás porque aún era niña. Mis conciertos incluían música para vihuela de los siglos XV y XVI, música clásica, música española moderna y siempre terminaba con una pieza de flamenco: tarantas, media granadina o un toque minero. En aquellos tiempos mezclar a Bach con música flamenca era una herejía pero gustaba. Y con la guitarra recorrí Europa antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial y durante el primer año de ésta. Estaba en Grecia cuando los paracaidistas alemanes invadieron Creta. Tomé el

último barco que salió de El Pireo a Nueva York. Pasé un año en Cuba, en donde nos reunimos con mi padre, y de allí vine a México.

La ciudad de México tenía entonces un rostro humano: sin periféricos, sin viaductos, sin ejes viales, sin *smog*. Con fresnos gigantescos y charros que montaban a caballo por el Paseo de la Reforma. Aquí hablaban un español más dulce, y nos veían, con nuestros gestos y nuestros ademanes, y nos oían, con nuestro hablar a voces, pero no parecían asombrarse. Al mexicano no le asombra nada ni nadie. Está curado de espantos.

Mi padre, que, en cierto modo, "me descubrió" en México, mostró unos poemas míos a quienes pensó que podían darle una opinión: Enrique Díez-Canedo y Juan Rejano. Ellos organizaron una lectura, en casa de Paulino Masip, a la cual asistieron León Felipe y Max Aub. Fueron mis cinco "hados padrinos". Decidieron que había que publicar el libro y que Díez-Canedo se encargaría de escribir el prólogo. Pero como dice el refrán, "del dicho al hecho hay un gran trecho". Y en ese trecho yo me casé y Díez-Canedo falleció. León Felipe tomó el relevo y escribió el prólogo, un poema que tituló "Poética", que es una hermosa profesión de fe.

La voz viva de un poeta suele estar por debajo de sus versos. La voz viva del hombre suele estar por debajo de su sentir más íntimo. La vida, la de cada cual, es una experiencia única. Cada cual tiene sus goces, sus pesares, sus emociones. Yo siento, tú sientes, él siente... pero nosotros no sentimos igual y, sin embargo, todos tenemos los mismos gestos, el mismo caudal de palabras, las mismas expresiones para decir lo que creemos único en un momento dado.

A veces, en el amor, en la pena, ¿quién no ha sentido la necesidad de inventar palabras, de tener un idioma propio?

Decir: "te quiero" cuando se quiere es siempre, íntimamente, un pequeño fracaso. Es casi una vergüenza. Uno se siente po-

bre, pobre de solemnidad. Y quizá la poesía no es más que eso, un modo diferente de decir las cosas.

Yo he venido aquí a hablar de mí con mi propia voz, con mi voz viva. Pero la propia voz es lo más ajeno que tenemos, lo que sentimos menos nuestro, con lo que menos solemos identificarnos. La voz propia es un motivo de azoro, de desasosiego, de angustia. Díganlo, si no, quienes se hayan escuchado en un disco, en una cinta grabada, en una retransmisión, quienes hayan oído comentar a los demás: "¡se te reconoce sin verte!" cuando uno siente tan hondo que esa voz no es la propia.

De eso precisamente, de esa otredad de nuestra voz pública, de esa soledad en que se queda tantas veces esa íntima voz que no se expresa, de eso quise tratar en mi primer libro:

Y no supo decirlo.
Acomodó su gesto a la palabra,
dio con el tono justo y hasta pudo
encontrar la inflexión que hacía falta.
Y no supo decirlo.
Falló el sentir y la emoción no estaba.
Quedó la angustia rota del sonido
sin el misterio azul de la palabra.

Una lectura de versos obliga a una revisión y una revisión de los propios versos es siempre una revisión de la propia vida.

Yo pocas veces releo mis versos. Jamás he logrado aprenderme uno de memoria. Los escribo, los guardo, a veces se publican, las más se quedan guardados en un cajón. Ahora algunos me salen al paso con el cascabeleo alegre de la juventud, como ése que dice:

Nadie corte el ramaje de mi senda,
míos son su zarzal y su romero
y este soñar vagando en el camino

y en cada primavera floreciendo
y este saber las hojas siempre verdes
y la raíz al viento.

Hoy quisiera que alguien, incluso todo un ejército de peones camineros, fuera cortando el ramaje de mi senda, que me quitaran el zarzal de enmedio aunque se llevaran, de paso, algo del romero.

Sí, al releer los propios versos, uno se vuelve a ver tal como era, como en una de esas fotografías amarillentas, con las esquinas inevitablemente dobladas, que se guardan en una gran caja y que sólo se miran el día en que uno hace una de esas pequeñas liquidaciones que suponen siempre las limpiezas a fondo o las mudanzas. Yo ahora me descubro, con bastante asombro, dueña en un tiempo del tesoro de la pereza y la inconstancia, tesoro que no sé cómo me he dejado perder y al que aludía en un poema viejo que llamé "Al filo":

Decís: "¡Hombro con hombro
hacia las cimas altas!
¡Despierta! ¡eh!... ¡Despierta
compañera de la emoción callada!"
Yo alcanzo las estrellas si se miran
en los charcos del agua.
¡Oh, no!... no os serviría
para escalar montañas.
¡Dejadme aquí, en el filo,
en el umbral del sueño, camaradas!
Tengo una gran pereza,
una blanda pereza milenaria,
el cansancio del mundo,
la fatiga del mundo en las espaldas.
Soy como san Cristóbal con el niño
y la bola terráquea,

con un río a mis pies, un ancho río,
el enorme caudal de mi inconstancia,
y un cuento que contar,
un cuento que divierta la jornada
a este pequeño niño de la bola
que desde siempre llevo en las espaldas.
¡Oh, no! No os serviría
para alcanzar las águilas.
¡Dejadme aquí, en el borde,
en la orilla del sueño, camaradas!

Tenía entonces un ansia de guardar recuerdos intactos, una pasión por la fidelidad de la imagen. En esa época pensaba que la vida podía fincarse en guardar sin cambio el recuerdo de los momentos intensos, con exclusión de todo lo demás, y decía:

Que quede grabado en mí,
que todo el momento exacto
con su plenitud perfecta
quede en mi interior vibrando.
Que nada se pierda de él,
que no tenga que encontrarlo,
pobre limosna, en el sueño,
con su perfil deformado.
Que todo el ser, blanda cera,
guarde su latido exacto,
pájaro vivo en la malla
de la voluntad apresado.
Que toda el alma esté alerta
y mi cuerpo esté afilando
sus mil memorias pequeñas
dispuestas a recordarlo.

Luego, a golpe de realidades, desistí muchas veces de exigir la fidelidad de la imagen, la que siempre escapa a nuestra voluntad, para creer en la fidelidad del espejo, partiendo, claro está, del punto de vista de que todos tenemos una capa de azogue, de que cada cual es un espejo que acoge y refleja las imágenes que pasan ante él a su manera, distorsionándolas a veces, favoreciéndolas otras, pero que en el amor, en la amistad, en tantas cosas, ese reflejo de la realidad, esa interpretación de la realidad o, si queréis, esa realidad irreal es lo único que podemos llamar nuestro. Voy a leeros parte de un poema que quizás es el más representativo de ese estado de espíritu y que llamé “Elegía con cuatro redobles al amigo que no ha muerto”:

Yo guardaría tu recuerdo exacto
con la tenaz memoria de los sueños,
quitando, modelando, trabajándolo
hasta hacerlo perfecto,
mezclando lo vivido y lo soñado,
confundiendo lo falso y verdadero
hasta lograr con el perfil del aire
la angustia de las tardes que no fueron.
Yo guardaría tu recuerdo exacto,
la imagen apresada en el espejo
con una nueva transparencia pura
tamizada en ausencia por el tiempo.
Sobre la pobre vida de los días,
sobre las voces rotas y sin eco
¡cómo se iría tu recuerdo vivo
tiñéndose de luz y de silencio!

¡Qué libertad lograrías
por mi mano, estando preso
en el cristal azogado
de la memoria en el tiempo!

Como cometa en el aire,
loca de sol y de viento,
¡qué altura te iría dando
el hilo del pensamiento!

¡Qué libertad lograrías
fiel a ti mismo, ya idéntico
a ti, por no estar en ti,
fijo y vivo en mi recuerdo!

Fue un trueque, una sustitución, un modo como otro cualquiera de mantenerse a flote aquí abajo. Casi me dejó tranquila. Pero ¿y luego? Lo que encierra esa palabra, "luego", no he podido resolverlo. Ahí no hay imagen ni espejo, sólo una terrible superficie anublada. El vivir que es morir no lo he resuelto, como tantos afortunados, en un morir que sea vivir. Me han dicho que la fe es un estado de gracia que se manifiesta en un momento inesperado. Quiero creer en esa posibilidad. Pero, por ahora, pienso que no morimos totalmente mientras perduramos en el recuerdo de alguien:

Y tener que morir... ¡morir y solos!
Caer con la grotesca pirueta del payaso
en el mutis final
por un oscuro corredor sin puertas.
Saberse, conocerse, disgregarse
en un absurdo devenir ausencia
llevando con nosotros, sin decirlo,
el último pensar, como una rémora.
Y una vez desvelados los misterios
y sabedor de todas las respuestas
ser, solamente, imagen desvaída
en el frágil cristal de otra conciencia.

El exilio tuvo un gran peso en mi obra. Yo pasé años formativos cruciales encerrada en mí misma y horas, muchas horas de soledad en algún cuarto de hotel de algún país extraño, de lengua que no comprendía, repitiendo en la guitarra el concierto que daría en la noche. Años de soledad en los que el recuerdo de lo que había quedado atrás fue cobrando el perfil del paraíso perdido. Cuando llegué a México busqué, como tantos de nosotros, lo que había de español aquí, un asidero, y tardé en reconocer que lo que había de español aquí no era español, era mexicano y que así, como mexicano, había que quererlo. Leer a Azorín en México fue una inmensa desgarradura que me llevó a escribir un poema al que llamé "Palabras":

A veces, cuando leo
esas viejas palabras de la tierra
que jamás pronunciamos, siento
crecer hacia lo hondo mis raíces
ya acostumbradas a horadar el viento.
Suenan en mis oídos, me acompañan,
dialogan entre ellas como el lento
y despacioso doblar de las campanas
de la iglesia mayor y el tintineo
humilde de una esquila.
Yo iría por la calle como el tonto del pueblo
hilvanando palabras sin sentido:
"bancales y serones... pan cenceño,
enebro, flor dejara, cardelina..."
Palabras de la tierra, campaneo
del alma, regusto amargo y dulce,
hondo sentir que le pregunta al tiempo
si este doblar de las palabras viejas
no es ya un doblar a muerto.

Pero la vida, el amor, los hijos, los amigos, el trabajo arrinconan la añoranza. O, por mejor decir, cambian las añoranzas. Yo

he cambiado la añoranza de la patria que perdí por la añoranza de seres que he perdido sin remedio.

Tal como yo la entiendo, la poesía es un ejercicio de humildad, porque no es algo que yo me propongo escribir, es algo que alguien (el viento, diría León Felipe) me dicta, siempre por la noche, siempre a oscuras, porque si enciendo la luz, desaparece. Es una voz que viene rodando desde hace siglos, que a veces me hace escribir como hombre, que siento ajena pero familiar, y que llega y se va inesperadamente. Yo soy una caja de resonancia a través de la cual se hace oír esa voz. Y cuando habla yo escribo, a oscuras, lo que me dice. En la mañana lo descifro —no suele costarme mucho trabajo— lo pongo en limpio y, si no tengo que cambiar muchas cosas, suele valer la pena. Cuando yo intervengo conscientemente, acabo rompiéndolo porque lo que escribo resulta forzado, falto de aire. He conocido poetas con la misma experiencia. León Felipe fue uno de ellos. Pedro Garfias también. Juan Rejano, en cambio, creía en la disciplina, en trabajar una idea, en hacer y rehacer un poema hasta dejarlo perfecto. Pero no he conocido otros poetas que, como yo, suelan empezar un poema por el final. Yo voy de abajo arriba la mayor parte de las veces. He tenido influencias inevitables: los romances viejos, Antonio Machado, Juan Ramón y León Felipe. Y poetas que han pesado en mí a través de traducciones o versiones que he hecho de su obra: pienso en Rilke, en Wilbur, en Van Doren y, sobre todo, en Khayyam. Hacer una versión de Khayyam fue un gozo inigualable, el gozo de meterse en la piel de un poeta persa que vivió en el siglo XI y que sentí tan afín, tan hermano en el tiempo. Pero creo que esas influencias quedaron atrás. Busco ahora una poesía muy sencilla, muy directa, una poesía en tono menor. Ya no me conmueven las grandes sinfonías, los grandes conjuntos orquestales, ni siquiera un solo instrumento bien tocado. Ya no me conmueven las cosas importantes. Ni las grandes palabras.

Busco algo más sencillo, más claro, más cristalino, más pequeño. Quizás un verso que cante al oído como querían los árabes que cantara el agua de una fuente: un canto que acompañe y que no impida pensar.*

* Publicado originalmente en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, eds., *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México, El Colegio de México, 1995, pp. 381-389.

## Memorias del exilio

Para mí la guerra de España empezó cuando Talavera de la Reina ardió, de noche, a lo lejos. Mi padre, cazador empedernido, había descubierto un pueblito encaramado en la Sierra de Gredos, llamado Pedro Bernardo, al que acababan de dotar de carretera y de luz eléctrica. Había una hostería nueva abierta seguramente por un matrimonio augur de ganancias, pero en aquellos días mi padre, mi hermana y yo éramos los únicos huéspedes. Poco después se añadieron dos amigos de mi padre, cazadores como él.

Llevábamos unos días en Pedro Bernardo cuando la radio que había en la hostería dio la noticia del levantamiento de los militares contra la República. Mi padre y sus dos amigos se olvidaron de la caza y se pasaban el día pegados a la radio.

Mi padre decidió enviarnos de nuevo a casa para quedarse con sus dos amigos en Pedro Bernardo con la idea quijotesca de organizar la defensa del pueblo. Nos encomendó a unos milicianos que iban a Madrid en un coche desvencijado y volvimos a casa. Allí estuvimos hasta fines de septiembre cuando llegaron otros milicianos a decirnos que mi padre había muerto.

Mi madre, que era hija, nieta y hermana de militares, pidió ayuda a su hermano, Alfonso de los Reyes, quien estaba al mando de la aviación republicana en Sariñena. Mi tío nos dijo que nos fuéramos a Barcelona y, una vez allí, nos envió un coche con chofer para llevarnos a esa base aérea de la República en Huesca.

Allí los oficiales vivían con sus familias. Las comidas eran en común y todos, niños y adultos, salíamos a ver las pruebas de los aeroplanos que llegaban de Rusia. Estos aparatos no eran

de combate. A su llegada les quitaban los asientos para pasajeros, les hacían una hendidura en la panza, y por allí, a mano, lanzaban las bombas.

Un día alguien avistó aviones alemanes, sonó la alarma y todos corrimos a una colina cercana desde donde vimos bombardear el campo de aviación. Mi tío dio orden de que las familias de los aviadores desalojaran el campo. Volvimos a Barcelona y vivimos por corto tiempo en una casa en el Paseo de Gracia. Desde las ventanas veíamos hacer la instrucción a hombres sin uniforme, como en Madrid, igualmente llenos de entusiasmo aunque no hubiera fusiles para todos.

Debido a la falta de recursos, mi madre decidió escribir a una de sus hermanas que vivía en París con sus dos hijas desde hacía muchos años. Quedaron en que iríamos a vivir con ellas mientras pasaba la tormenta.

Se presentó el problema, hasta entonces desconocido, de qué hacer para vivir. Yo, que había terminado el segundo año de bachillerato en el Instituto Escuela, sabía tocar la guitarra flamenca gracias a Gregorio, el viejo ordenanza de mi abuelo, andaluz como él, quien a la muerte de éste pasó a servir en mi casa sin que mi madre supiera a ciencia cierta qué hacer con él. Cuando Gregorio murió, unos años antes de la guerra, mi madre me puso un profesor de guitarra clásica que venía a casa dos veces a la semana. Mi hermana, que estudiaba en el Instituto Cervantes, había tomado clases de baile español durante tres años.

En París, mi madre nos inscribió en la Société des Artistes que, según le dijeron, se ocupaba de encontrar trabajo para ellos. Y así fue. El primer contrato fue para trabajar en varias ciudades de Polonia. El segundo fue para trabajar en el Wintergarten de Berlín. Entramos por segunda vez en Alemania con nuestros pasaportes de la República Española sin que nadie nos dijera nada y, como la primera vez, no por valentía de nuestra parte,

sino por nuestra más completa ignorancia de lo que podía habernos ocurrido. El Wintergarten era seguramente el último teatro de "varietés" que quedaba en Europa. Allí había de todo: trapecistas chinos, domadores de focas, bailarines de ballet y de otras danzas, concertistas de piano o de violín, en fin, una mezcolanza de espectáculos. Nuestro contrato era de dos semanas. Mi hermana y yo actuamos por separado: ella bailó piezas de música española contemporánea acompañada de orquesta. Yo toqué música para vihuela, una pieza de música clásica (en aquella ocasión la "Chacona" de Bach), los "Recuerdos de la Alambra" de Albéniz y, para terminar, un toque minero. Un día nos informaron en mal francés que esperaban la visita de Hitler en la sala. Nos dijeron que no debíamos marcharnos después de nuestra actuación, pues al final del espectáculo debíamos ir a la cancillería. La enorme Sala del Wintergarten estaba llena de hombres de uniforme. Hitler llegó finalmente cuando yo llevaba un par de horas de haber tocado. Mi hermana y yo atisbamos con grandes dificultades tras las cortinas a un lado del escenario, pues eran muchos los que querían verlo. Hitler hizo su entrada en un palco cuando un magnífico pianista estaba en la mitad de su actuación que, naturalmente, fue interrumpida por la música del himno alemán y por el saludo de todos los hombres de uniforme, los cuales, puestos en pie, llenaban el teatro. El pobre pianista no supo si marcharse o seguir tocando y optó por esto último aunque no se oía nada de lo que él tocaba. Hitler estuvo muy poco tiempo allí y, ya sin su presencia, el espectáculo variado del Wintergarten prosiguió cual de costumbre. Después de que el gran payaso Grogg terminó la función a las doce de la noche, subimos a unos autocares muy adornados y nos llevaron a una sala enorme de un edificio muy grande que, según nos dijeron, era la cancillería. Una vez allí nos ofrecieron canapés y una copa de champaña, después nos formaron en fila y uno por uno fuimos dando la mano a Goebbels. Luego pasamos

ante dos muchachas y dos jóvenes que entregaban a los artistas, según fueran mujeres u hombres, un ramo de rosas con la swástica en la cinta o un estuche, también adornado con una swástica. Una vez que pasamos todos nosotros, tocaron una marcha marcial y volvimos a nuestros autocares que nos fueron dejando, de nuevo, en el Wintergarten. De allí tuvimos que ir en taxi hasta nuestro hotel.

Volvimos a París, en donde hubo un envío de tropas a la frontera con Bélgica. Mis primas tenían unos amigos que fueron movilizados y fuimos a despedirlos. En la estación del tren todo el mundo lloraba, los jóvenes que iban de viaje y los familiares que los despedían y comparé con aquella lloradera la alegría de los milicianos que tanto en Madrid como en Barcelona subían a los camiones que los llevarían al frente teniendo un fusil por cada tres hombres.

Tuvimos un contrato para Roma y para el Lido de Venecia y, luego, para Ginebra. Finalmente salieron otros contratos para Grecia: mi hermana se quedaría en Atenas y yo haría una gira por varias ciudades: Xantia, Xeres, Drama, Larisa y el puerto de Kabala para concluir en Salónica.

En Marsella tomamos un barco que nos llevaría al Pireo. Al segundo día, el capitán del barco nos reunió a todos los pasajeros para darnos la noticia de que había estallado la segunda guerra europea. En Grecia, la guerra tardó mucho en llegar. Nuestros pasaportes de la República Española habían llegado a su última hoja y, según pudimos enterarnos, la embajada y el consulado de España en Atenas estaban en manos de franquistas. Mi madre, haciendo acopio de valor, fue a ver al cónsul, pues el embajador aún no había llegado. Ese cónsul era Julio Palencia, hermano de Ceferino Palencia, quien llegó a México con su familia como exiliados republicanos. Al ver nuestro apellido, Balcells, ese cónsul franquista nos preguntó si teníamos algo que ver con Ricardo Balcells: era su esposo y que le habían notificado su



muerte antes de que nosotras saliéramos de España. Julio Palencia hizo todo lo necesario para darnos la dirección de mi padre en Cuba y así pudimos reunirnos con él. Mi padre vivía en casa de una prima hermana suya, Mercedes Pinto, pero no había podido encontrar trabajo en Cuba.

En La Habana vino a verme un tipo que me ofreció su tarjeta de "manager" de actores, cantantes y otra fauna. A los pocos días, me habló por teléfono para preguntarme si me interesaría dar tres conciertos de guitarra en Chicago. Desde luego le dije que sí y él dispuso todo lo necesario para esto. Llegado el día del viaje, me despedí de toda la familia y subí al primer avión de mi vida en compañía del "manager". Al llegar a Estados Unidos nos hicieron llenar una serie de papeles y luego nos dirigimos al hotel Croydon en el que aquel hombre había apartado dos habitaciones. Al día siguiente fuimos al teatro, en donde debería tocar porque yo quería probar la acústica de la sala. Mientras estaba ocupada en esto, llegaron tres tipos grandotes para decirme que por orden del sindicato de músicos yo no podría dar los tres conciertos proyectados y que acudiera, cuatro días más tarde, a unas oficinas determinadas si quería arreglar este asunto. El "manager" y yo regresamos al hotel: no volví a verle, pues ante la noticia desapareció sin decir palabra y me quedé más sola que la luna. En esas estaba cuando sonó el teléfono y una voz de hombre me dijo que era Gabriel Cansino, bailarín español, que deseaba verme. Bajé al vestíbulo del hotel y ahí estaba. Gabriel era uno de los miembros de la familia Cansino que llevaba mucho tiempo viviendo y trabajando en Estados Unidos como bailarines de baile español. Gabriel era primo hermano de Rita Hayworth, por entonces estrella de cine muy famosa, pero los padres de Rita y los padres de Gabriel se habían enfadado y no se hablaban desde hacía muchos años. Conté a Gabriel el percance que había sufrido. Él no le dio importancia y me dijo que, si me parecía

bien, me acompañaría a las oficinas señaladas al día siguiente. Así fue y, una vez allí, supe por qué me habían negado el permiso para actuar: en el renglón correspondiente a "ocupación" del papel que llené con mis datos al entrar en Estados Unidos, yo escribí, modestamente, guitarrista, cuando hubiera debido escribir, según me dijeron, concertista de guitarra. Me explicaron que eso significaba que yo le estaría quitando el trabajo a alguno de los muchos guitarristas que había en el país y ésa fue la razón del embrollo. Una vez que aclaré las cosas me dieron la autorización, hicieron que Gabriel saliera como "fiador" mío, para lo cual tuvo que firmar un papel en el que aseguraba tener diez mil dólares en un banco de San Francisco, y volvimos al Croydon con la idea de que podría, finalmente, dar mis tres conciertos.

Gabriel tenía un aire de funeral de tercera y ante su malestar evidente le pregunté que qué le pasaba. Me dijo, sin preparación previa, que acababa de mentir al gobierno de Estados Unidos al jurar que tenía diez mil dólares en un banco de San Francisco cuando no tenía ni cien. A mí no me pareció que fuera algo muy serio pero él me aseguró que sí lo era y que, como él no era norteamericano, podrían echarlo del país, pues allí jurar en falso era algo muy grave. Total, que llovió sobre mojado y yo no sabía cómo animarlo... y animarme. En ésas estábamos cuando, de repente, se le iluminó la cara y me dijo que había encontrado la solución: iríamos a ver a la banda de Al Capone.

Según me dijo, hacía un par de años él se encontraba en un bar jugando a los dados con otro cuando entraron dos hombres corriendo, se sentaron junto a él y le dijeron: "Si entra la policía dile que llevamos jugando más de una hora". Efectivamente, la policía entró en el bar y le preguntaron si aquellos dos hombres acababan de llegar. Gabriel, muerto de miedo, dijo que no, que habían llegado hacía tiempo. La policía se fue y uno de los hombres le dio unas palmadas en el hombro junto

con su tarjeta y le dijo: "Si algún día necesitas ayuda cuenta con nosotros". Nunca tuvo necesidad de recurrir a ellos pero ahora, en vista de lo que había pasado, creía que podrían ayudarle en ese trance.

Ya en la noche, Gabriel vino a buscarme al hotel y nos fuimos en la parte superior de un tranvía de dos pisos hasta las cercanías del lugar. Era verano y hacía mucho calor. Durante el trayecto, Gabriel me explicó que Al Capone, el jefe de la banda, estaba preso en Alcatraz pero que no dudaba de que sus hombres le ayudarían. Nos bajamos del tranvía y anduvimos un buen rato a pie hasta encontrar la calle y el número que figuraban en la tarjeta. La puerta estaba bien cerrada y no se filtraba ni un poco de luz hacia fuera. Desde el interior abrieron una mirilla y Daniel dijo que venía a ver a Frank Nitty, el nombre que figuraba en la tarjeta. Adentro había un gentío alrededor de mesas de juego. Frank Nitty vino a buscarnos, nos llevó a una salita aparte y no tardó en unirse el hermano menor de Al Capone. Cuando Gabriel, después de haberme presentado, contó el motivo de su visita y ellos se echaron a reír y le preguntaron si ése era todo el problema, Gabriel dijo que sí y que tenía mucho miedo de que le deportaran. Ellos le pidieron que les diera sus datos y los míos completos así como su número de cuenta bancaria en San Francisco y nos invitaron a cenar en aquella habitación pequeña. Luego nos acompañaron a la puerta diciéndole a Gabriel que no se preocupara, que ellos se encargarían del asunto. Regresamos al Croydon esperando que cumplieran su palabra. Nunca supimos cómo arreglaron aquello, pero el caso es que ni Gabriel ni yo tuvimos problemas.

Diré, para terminar, que he hecho muchas cosas en mi vida: he sido concertista de guitarra, he escrito y publicado tres libros de poesía, he sido y sigo siendo traductora, he conocido a mucha gente interesante como Andrés Segovia y Pau Casals y he

tenido que tratar con otra poco recomendable, como la banda de Al Capone en Chicago. Pero haberle dado la mano a Goebbels es una de las grandes vergüenzas de mi vida.*

* Texto leído durante las "Jornadas Republicanas. República española, Guerra civil y exilio: 75 aniversario", en el marco de la Cátedra Extraordinaria Maestros del Exilio Español el 10 de octubre de 2006, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y publicado en "Metlapilli", supl. de *Metate. Periódico de la Facultad de Filosofía y Letras*, año II, núm. 11, octubre de 2006, p. 3.

## Bibliografía de Nuria Parés

### Libros

*Romances de la voz sola*. México, Gráfica Panamericana, 1951.
*Acapulco.* México, Espartaco, 1959.
*Canto llano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959. (Tezontle)
*Colofón de luz*. México, Pangea/SEP-INBA, 1987.

### Prólogos

*Cuentos de Edgar Allan Poe*. Selección y prólogo. México, Oasis, 1968. (Colección Literaria Servet)
*Cuentos rusos*. Selección y prólogo. México, Oasis, 1971. (Colección Literaria Servet, 36)
*El* haikú *japonés*. Selección, versión al castellano de traducciones al francés e inglés de los originales japoneses, prólogo y notas. México, Oasis, 1966. (Colección Literaria Servet, 24)
*François Villon*. Selección, traducción del francés medieval, prólogo y notas. México, Oasis, 1965. (Colección Literaria Servet, 18)
*Pierre de Ronsard*. Selección, traducción del francés y prólogo. México, Oasis, 1966. (Colección Literaria Servet, 23)
*Rainer Maria Rilke*. Selección y prólogo. México, Oasis, 1964. (Colección Literaria Servet, 16)
*Tres poetas persas*. Selección, versión del francés al castellano y prólogo. México, Oasis, 1964. (Colección Literaria Servet, 14)

## Hemerografía

*Colaboraciones de Nuria Parés*

"Volveremos", *El Nacional*, México, 8 de agosto de 1943.
"Semblanza de García Lorca", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, México, 13 de abril de 1958, p. 4.
"Semblanza de Juan Ramón", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, México, 3 de junio de 1958.
"Castilla desde fuera", "Diorama de la Cultura" supl. cultural de *Excélsior*, secc. Aguila y Sol, México, 22 de junio de 1958.
"Azorín y la emoción del tiempo", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, secc. Águila y Sol, México, 6 de julio de 1958.
"Antonio Machado, desde el nivel del hombre", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, secc. Águila y Sol, México, 20 de julio de 1958.
"El caso Sagan. Un mito literario que nació para espantar y que sólo hace sonreír", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, México, 27 de julio de 1958.
"Miguel de Unamuno, un grito abierto", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, secc. Águila y Sol, México, 3 de agosto de 1958.
"El vitral del Espíritu Santo", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 495, México, 7 de agosto de 1958, p. 7.
"Los poetas del antiguo Irán", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, secc. Águila y Sol, México, 14 de septiembre de 1958, p. 4.
"Pau Casals. Un símbolo romántico", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, México, 25 de enero de 1959, p. 3.
"Dragones", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, secc. Águila y Sol, México, 22 de marzo de 1959.

"Manuel José Othón, un gran solitario", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, México, 3 de mayo de 1959.
"En el cincuentenario de la muerte de Tárrega", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 541, México, 27 de julio de 1959.
"Entre la luz y la sombra. León Felipe", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, México, 2 de agosto de 1959.
"Tres cuentos bíblicos", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, año, XLIII, t. V, México, 27 de septiembre de 1959, pp. 2-3.
"Arte y público", *Excélsior,* núm. 15623, México, 25 de octubre de 1959.
"Entrega", *Novedades*, México, 10 de febrero de 1960.
"Saint-John Perse, su poesía", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 607, México, 30 de octubre de 1960, p. 2.
"En torno a la censura y la libertad de expresión literaria. Los procesos de Goncourt, Flaubert y Baudelaire", *Novedades*, México, 30 de octubre de 1960.
"El mundo de Paul Westheim", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 647, México, 6 de agosto de 1961, p. 4.
"Tres contes bíblics", *Orfeó Català. Portantveu dels catalans de Mèxic*, núm. 10, año 1, 1 de enero de 1963.
"Seis rostros para Narciso", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, núm. 17175, México, 16 de febrero de 1964, p. 7.
"La poesía actual en las dos Chinas", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, núm. 17251, México, 3 de mayo de 1964.
"Semblanza de José María Miquel i Vergés", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior,* núm. 17265, México, 17 de mayo de 1964.
"Toulouse-Lautrec", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, núm. 17452, México, 22 de noviembre de 1964, p. 6.

"Memorias del exilio", "Metlapilli", supl. de *Metate*, *Periódico de la Facultad de Filosofía y Letras*, año II, núm. 11, octubre de 2006, p. 3.

*Sobre Nuria Parés*

A. C. "El llibre i el seu autor Nuri Parés, un esperit que vibra...", *La Humanitat*, tercera época, núm. 7, México, 30 de enero de 1960, p. 6.

Alvarado, José, "Correo menor", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, México, 1 de noviembre de 1959.

Avecilla, Ceferino R., "El espejo y el camino (fragmento)", *México al Día*, México, 15 de septiembre de 1949, p. 16.

Avecilla, Ceferino R., "El telar del tiempo (fragmento)", *Nuevo Mundo*, México, diciembre de 1949, p. 40.

Avecilla, Ceferino R., "Los mil y un días. La vida, el dolor y el verso", *España Libre*, Nueva York, 25 de enero de 1952.

Avecilla, Ceferino R., "Nuria Parés o la inquietud", *El Nacional*, México, 27 de enero de 1952.

Bermúdez, María Elvira, "Preocupación por la poesía", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, México, 10 de enero de 1960.

Champourcin, Ernestina de, "Mujeres en nuestras letras: Rosario Castellanos y Nuria Parés", *Istmo*. *Revista del Centro de América*, núm. 9, marzo-abril de 1960, pp. 92-94.

Couoh, Olga Yolanda, "Nuria Parés, la poetisa y su aislamiento, *El Sol de Puebla*, Puebla, Pue., 15 de mayo de 1960, pp. 3-4.

Cremer, V., "Libros. Crítica-Información-Actualidad", *El Diario de León*, León, España, 20 de febrero de 1960.

Gutiérrez, Josefina A. de, "Libros sobre mi mesa" [sobre *Rainer Maria Rilke*, trad. de Nuria Parés], *Jueves de Excélsior*, año 43, núm. 2223, 25 de enero de 1965.

Henestrosa, Andrés, "La nota cultural" [sobre *François Villon. Obra poética*, trad. de Nuria Parés], *El Nacional*, núm. 13120, México, 24 de septiembre de 1965, p. 3.

León Felipe, "La voz de Nuria Parés", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 555, México, 1 de noviembre de 1959.

Lerín, Manuel, "Lingüística y poesía (fragmento)", *El Nacional*, núm. 658, México, 3 de noviembre de 1959.

M. B. B., "*Romances de la voz sola", Las Españas. Revista Literaria*, año viii, núms. 23-25, México, abril de 1953, p. 34.

Marra-López, José R., "España como preocupación poética", *La Gaceta*, Fondo de Cultura Económica, año xii, núm. 125, México, enero de 1965, p. 6.

Marra-López, José R., "Jóvenes poetas españoles en México. (Una promoción desconocida)", *Ínsula. Revista bibliogrfica de ciencias y letras*, año xx, núm. 222, Madrid, mayo de 1965, p. 5.

Mendoza, Graciela, "*Canto llano* de Nuria Parés", *El Nacional*, Segunda época, núm. 659, México, 15 de noviembre de 1959, p. 10.

Mendoza, Graciela, "La poesía de Nuria Parés", *Mujeres*, núm. 25, México, 5 de noviembre de 1959, p. 44.

Meouchi, Edmundo, "El *Canto* de Nuria Parés", *El Universal*, México, 8 de noviembre de 1959.

Miquel i Vergés, J. M. "Notas bibliográficas", *Revista Mexicana de Cultura*, México, s./f.

Nandino, Elías, "Nuria Parés. *Canto llano", Estaciones. Revista literaria de México*, núm. 18, año v, verano de 1960, p. 115.

Nerja, Andrés, "Un brindis por *Canto llano*", "Diorama de la Cultura", supl. cultural de *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1959.

[Nota de la R.] "Concierto de guitarra", *Excélsior*, México, 27 de agosto de 1949.

[Nota de la R.] "Nuria Parés conferenció en Galerías Excélsior", *Excélsior*, México, 6 de junio de 1958.

[Nota de la R.] "Nuria Parés dará un concierto de guitarra, hoy", *Novedades*, México, 29 de agosto de 1949.

[Nota de la R.] "Lírica moderna", *Tiempo*, México, 1 de febrero de 1952.

[Nota de la R.] "Nuria Parés publica nuevo libro poético", *Excélsior*, México, 13 de enero de 1952.

[Nota de la R.] "Nuria Parés, poeta", *Cosmos. Boletín bimestral de la librería Cosmos*, núm. 2, Monterrey, N. L., enero-febrero de 1952, p. 9.

[Nota de la R.] "Nuria Parés, *Romances de la voz sola*", *Excélsior*, México, 13 de enero de 1952.

Pacheco, José Emilio, "Libros", *El Dictamen*, Veracruz, Ver., 22 de noviembre de 1959.

Palencia, Ceferino, "Nada menos que toda... una poetisa", *Novedades*, México, 29 de octubre de 1959.

Pérez, Ismael Diego, "Los libros, *Romances de la voz sola*", *Novedades*, México, 18 de diciembre de 1951.

Poniatowska, Elena, "De niña prodigio a poetisa: Nuria Parés", *Novedades*, México, 27 de octubre de 1959.

Reyes Nevares, Salvador, "*Canto llano* de Nuria Parés", "México en la Cultura", supl. cultural de *Novedades*, núm. 553, México, 25 de octubre de 1959, p. 2.

Zendejas, Francisco, "La poesía de Nuria Parés", *Excélsior*, México, 17 de octubre de 1959.

Zendejas, Francisco, "Multilibros" [sobre *François Villon. Obra poética*, trad. de Nuria Parés], *Excélsior*, México, 30 de septiembre de 1965.

Zendejas, Francisco, "Multilibros" [sobre *Tres poetas persas*, trad. de Nuria Parés], *Excélsior*, secc. C, México, 23 de agosto de 1964.

## Poemas y menciones en antologías

"Apuntes para el retrato de tres guerrilleros", en José Luis Cano, *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, Gredos, 1963, pp. 355-358.

Aub, Max, *Poesía española contemporánea*. México, Era, 1969, p. 237.

"Cal", en Enrique Moreno Báez, *Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid, Salvat, 1971, núm. 92, p. 171.

"Canción de la patria pequeña", en José María Balcells, *Poemas del destierro. Antología siglos XVI-XX*. Madrid, Plaza & Janés, 1977, pp. 260-261.

"El banquete", en Max Aub, *Poesía mexicana 1950-1960*. México, Aguilar, 1960, pp. 351-353.

"Esta voz que no es mi voz", "¿A quién diré mi cantar?", "Y no hay dios, ni creencia, ni destino", "Un muelle solitario", "¡Figuras diminutas en el muelle!", "El grito", "Madre: abre los postigos", "Canto a los míos", "Palabras", "Canción de la patria pequeña", "Los siervos", "Cal", en Susana Rivera, *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano)*. Madrid, Hiperión, 1990, pp. 73-83.

Poemas de *Romances de la voz sola* y de *Canto llano* en *Ecos del exilio. 13 poetas hispanoamericanos*, La Coruña, Ediciós do Castro, 2003.

"Poesía y vida", en Rose Corral *et al.*, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México, El Colegio de México, 1995, pp. 381-389.

## Traducciones

*Arni*. Traducción de Mercè Ubach y Nuria Parés. Barcelona, RBA-La Magrana, 2004.

Bondeson, Jan, *La sirena de Fiji y otros ensayos sobre historia natural y no natural.* México, Siglo xxi, 2000. 371 pp.

Bordoy Torrents, P. M., *La civilización bizantina*. Traducción del catalán. México, Alameda, 1954. 135 pp.

Bordoy Torrents, P. M., *La civilización bizantina*. México, Oasis, 1954.

Brown, Amy Frances, *Curriculum para escuelas de enfermeras*. México, Interamericana, 1964. 254 pp.

Bruner, Jerome S., *Hacia una teoría de la instrucción*. México, uteha, 1969.

Bruner, Jerome S., *Hacia una teoría de la instrucción*. México, uteha, 1972. 234 pp.

Child, Sargent B. *La conquista del Orinoco*. Traducción del inglés. México, Intercontinental, 1958. 279 pp.

Clay Lindgren, Henry, *Introducción a la psicología social.* México, Trillas, 1977. 230 pp.

Cockcroft, James, *América y Estados Unidos: historia y política país por país.* México, Siglo xxi, 2001.

Cuvier, Georges, *Discurs sobre els cataclismes del globus terraqüi: i sobre els canvis que han produït en el regne animal.* Introducció i notes de Núria Parés i Ral, Ramon Parés i Farràs, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Eumo, Pòrtic, D. L., 2002. 152 pp.

Dolan, Mary, *Aníbal de Cartago*. México, Gandesa, 1959. 289 pp.

Dolan, Mary, *Aníbal de Cartago*. Madrid, Grijalbo, 1971. 289 pp.

Eckstein, Susan *et al.*, *Poder y protesta popular: movimientos sociales latinoamericanos*. México, Siglo xxi, 2001. 428 pp.

*El haikú japonés*, Selección, versión al castellano de traducciones al francés e inglés de los originales en japonés, prólogo. México, Oasis, 1966.

Fisk, Robert, *La gran guerra per la civilització*. Madrid, La Magrana, 2005. (Orígens, 97)

*François Villon*. Selección, traducción del francés medieval, prólogo y notas. México, Oasis, 1965. (Colección Literaria Servet, 18)

Good, Harry Gehman, *Historia de la educación norteamericana*. Traducción de la 2a. ed. en inglés. México, uteha, 1966. 656 pp.

Guthrie, Tyrone, Sir, *Nuevo teatro*. México, Letras, 1965. 171 pp.

Hale, John Rigby, *El renacimiento*. México, Ediciones Culturales Internacionales, 1983. 189 pp.

Hale, John Rigby, *El renacimiento.* México, Ediciones Culturales Internacionales, 1984. 194 pp.

Hale, John Rigby, *El renacimiento*. México, Ediciones Culturales Internacionales, 1988. 192 pp.

Harper, Howard, M. *Revolución en la conciencia contemporánea.* México, Pax-México, 1970. 230 pp.

Marx, Leo, *La máquina en el jardín: tecnología y vida campestre*. México, Editores Asociados, 1974. 307 pp.

Merkl, Peter H., *Teorías políticas comparadas.* Versión en español. México, Roble, 1973, 526 pp.

Norman Matón, Thomas, *Alternativas de un socialista*. México, Pax-México, 1972. 112 pp.

Odó, Hurtado, *La condena.* México, Hermes, 1963. 256 pp.

Odó, Hurtado, *Se tiene o no: novela*. México/Buenos Aires, Hermes, 1960. 330 pp.

Perrodin, Cecilia Mary, *Supervisión de los servicios de enfermería.* México, Interamericana, 1965. 407 pp.

*Pierre de Ronsard*. Selección, traducción del francés y prólogo. México, Oasis, 1966. (Colección Literaria Servet, 23)

Preston, P. W., *Una introducción a la teoría del desarrollo*. México, Siglo xxi, 1999. 434 pp.

Primack, Richard B. *et al.*, *La selva maya: conservación y desarrollo.* México, Siglo xxi, 1999. 475 pp.

RUBIN, Joan, *Bilingüismo nacional en el Paraguay.* Versión castellana de Rosa Graciela Montes y Nuria Parés. México, Instituto Indigenista Interamericano, 1974. 188 pp.

SAMHITA Arni, Janssen Ulrich y Ulla Steuernagel, *L'aigua clara i la xocolata espessa. El Mahabharata explicat per una nena*. Versió e illustracions de Samhita, traducció de Mercè Ubach i Núria Parés. Barcelona, La Magrana, 2004.

SAROYAN, William, *Corto viaje, linda.* México, Diana, 1970. 155 pp.

SHANNAN, Mattiace *et al.*, *La democracia en América Latina: modelos y ciclos*. México, 1980.

SOROS, George, *La bambolla de la supremacía americana.* Barcelona, La Magrana, 2004. 188 pp.

TOSCAN DU PLANTIER, Daniel, *La emoción cultural.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. 165 pp.

*Tres poetas persas: Omar Khayyam-Saadi-Hafiz.* Selección, versión del francés al castellano y prólogo. México, Oasis, 1964. 121 pp.

*Vidas de santos*. Versión española. México, Grijalbo, 1974. 435 pp.

WEST, Jessamyn, *Cris: los conflictos de una adolescente.* México, Pax-México, 1968. 293 pp.

WOLMAN, Benjamin B., *El niño ante el temor, el miedo y el terror*. México, Lasser Press Mexicana, 1979. 191 pp.

## Investigaciones sobre su obra

AZCOAGA, Enrique, *Panorama de la poesía española moderna*. Buenos Aires, Periplo, 1953.

*El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional.* (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995) vols. 1 y 2. Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees. Gexel, 1998.

González de Garay Fernández, María Teresa y Juan Aguilera Sastre, *El exilio literario de 1939: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999.*

Martínez, Carlos, *Crónica de una emigración* [*la de los republicanos españoles en 1939*]. México, B. Costa-Amic, 1959, pp. 104, 130, 207 y 208.

Rivera, Susan D., "El canto insonoro de Nuria Parés", en *South Central Modern Language Association Conference*. The University of San Antonio, octubre de 1990.

Rivera, Susan D., "Última voz del exilio: la generación poética hispano-mexicana". Ph. D. University of New Mexico, 1989, Romance Languages. Alfred Rodríguez, director.

Rivera, Susan D., "El canto insonoro de Nuria Parés", en *Literatura femenina contemporánea de España*. Juana Arancibia, Adrienne Mandel y Yolanda Rosas, eds. Westminster, California, Revista Alba de América, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1992, pp. 91-105.

Rivera, Susana, *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano). Antología*. Madrid, Hiperión, 1990, pp. 73-83.

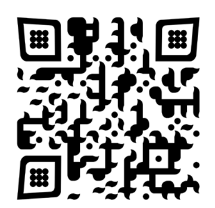
Sicot, Bernard, "Présence des poètes hispano-mexicains: 'ser' et 'estar'", en *Exils et migrations ibériques, 60 ans d´exil républicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli*, núm. 6. París, Université Paris 7-Denis Diderot, 1999, pp. 161-184.

## ÍNDICE INTERACTIVO

presentación audiovisual
haz click en el enlace

https://youtu.be/KnZSYXMiqhA

o puedes acceder vía QR



*Homenaje a Nuria Parés a través de sus letras. Obra reunida* fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en noviembre de 2021. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección Torre De Minerva así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, realizada por Elizabeth Díaz Salaberría, la familia tipográfica Garamond en diferentes puntajes y adaptaciones. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos y la conversión digital, fueron elaborados por Proelium Editorial Virtual - Proelium Consultoría Empresarial, S.A. de C.V. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Cuidaron la edición Concepción Rodríguez Rivera y Luis Cortés Bargalló.








Javier Torres Parés

Profesor de Historia Contemporánea de México e Historia de los movimientos sociales. Autor, entre otros libros de *La revolución sin Frontera*, *La revolución imposible* y coautor del *Diccionario de la Revolución Mexicana*. Se ha interesado también en la historia de la guerra civil española y en la obra de los escritores españoles en el exilio, lo que lo llevó a compilar una parte significativa de la obra de Nuria Parés. Para invitar a la lectura de *Nuria Parés. Obra Reunida*, retoma las palabras que le dedicó José Emilio Pacheco al primer libro de poemas de Nuria: "Los nuevos escritores mexicanos podemos recibir a esta poetisa con las mismas palabras de León Felipe: 'Nuria, mujer de alma lírica, llena de gracia y de luz, te entendemos y nos alegra contarte entre nosotros'".

El presente volumen ofrece la obra literaria de Nuria Parés (1925-2010), realizada a lo largo de una vida agitada pero hondamente reflexiva, marcada por las vicisitudes del exilio republicano español, particularmente en México. Su obra se suma, así, a ese reconocido legado proveniente de la relación entre los refugiados españoles y la cultura mexicana, de su estrecha interacción con la realidad del país.

Tras una exitosa y temprana carrera como concertista de guitarra en Europa, inicia en México su actividad como escritora, en la que se puede apreciar un sólido conocimiento de distintas tradiciones artísticas y en la que, al mismo tiempo, la autora manifiesta sus afinidades y posicionamientos estéticos, tal y como constatan sus asiduas colaboraciones críticas en los suplementos culturales o su sostenido trabajo como traductora, reflejada en este libro por los agudos y precisos prólogos que preparó para la edición de traducciones de grandes escritores de distintos tiempos y latitudes. Un conjunto de textos que ahora se presenta por primera vez de manera integral.

Paralelamente, aunque ocupando siempre un lugar central en su vida, Nuria Parés desarrolló su obra poética —aquí aparece completa—, relativamente breve pero intensa, caracterizada por su fuerza emocional, su sinceridad, su constante preocupación por la condición humana y una muy esmerada y singular expresión, que bien podría cifrarse como una búsqueda tenaz y honesta de la voz, la propia voz y su verdad. Algo, sin embargo, que ella misma acota: “Busco ahora una poesía muy sencilla, muy directa… Ya no me conmueven las cosas importantes. Ni las grandes palabras… Busco algo … más cristalino, más pequeño. Quizás un verso que cante al oído como querían los árabes que cantara el agua de una fuente: un canto que acompañe y que no impida pensar”.

En palabras de Angelina Muñiz-Huberman: “la *Obra reunida* de Nuria Parés es un ejemplo de la necesidad de recoger la vida y obra de quienes vivieron la Guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial y el exilio como testimonio de experiencias históricas únicas. Si a eso agregamos la capacidad creadora, nos encontramos ante un caso ideal”.

Luis Cortés Bargalló



Torre De Minerva



